Sotheby's EST. 1744

Sotheby's

PARIS

COLLECTION HÉLÈNE LELOUP: LE JOURNAL D'UNE PIONNIÈRE, VOL. I

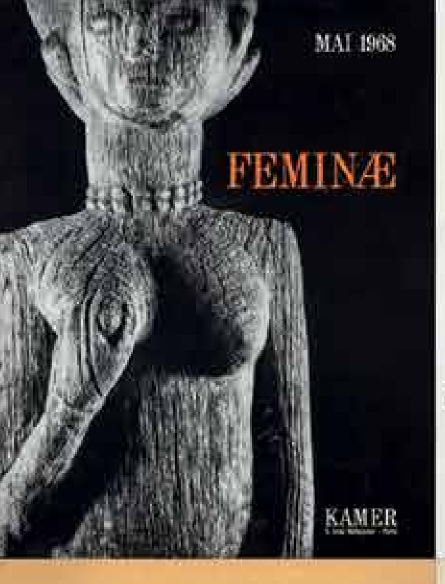
21 JUIN 2023 PF2358

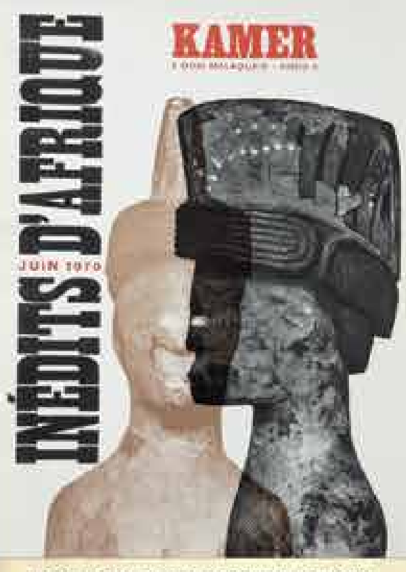




VOL. I, PARIS | 21 JUIN 2023

Sotheby's EST. 1744



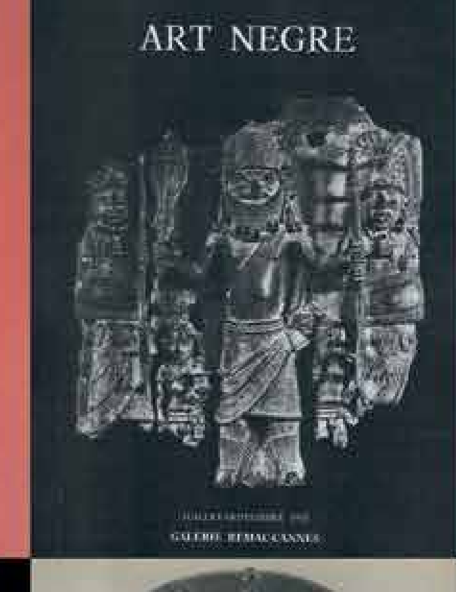


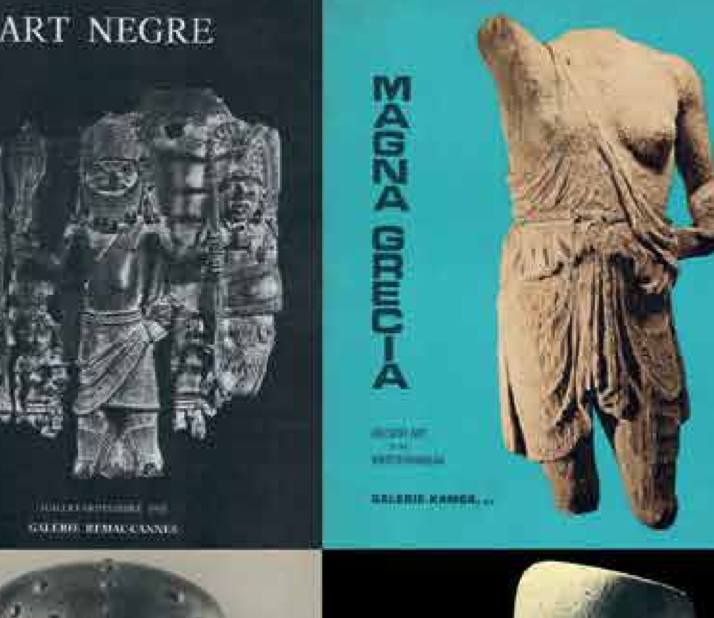




ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE
CANNES 1977

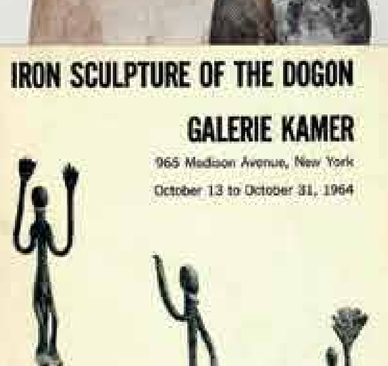
PIERRE RESTANY
ESPACES IMAGINAIRES
Éditions H. KAMER

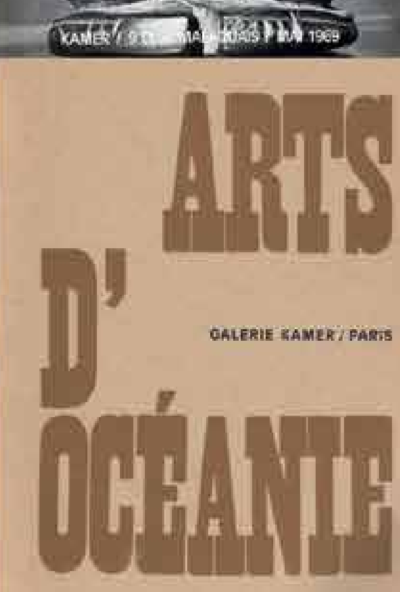




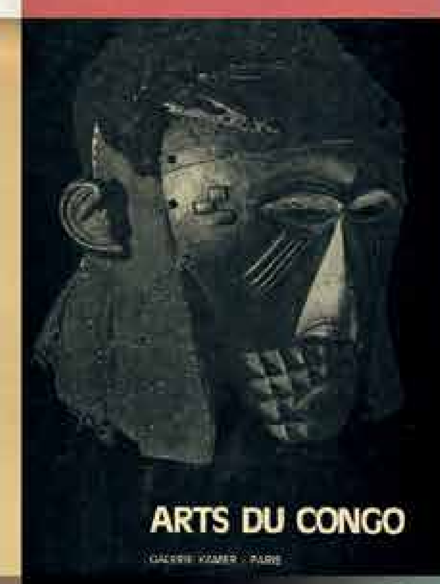


PIERRE RESTANY
HUNDERTWASSER
Éditions H. KAMER





architectural sculpture of the solomon islands



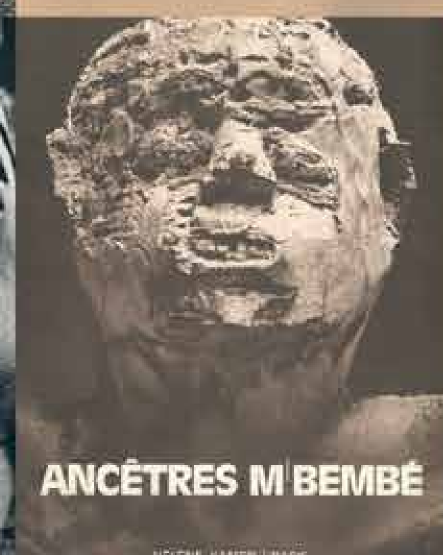






arts pré-colombiens
HÉLÈNE KAMER

ARTS DE TAÏWAN





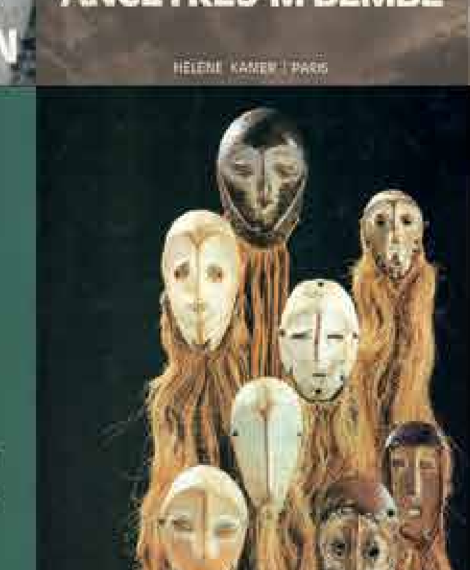
KONGO
Galerie Leloup

GALERIE LELOUP



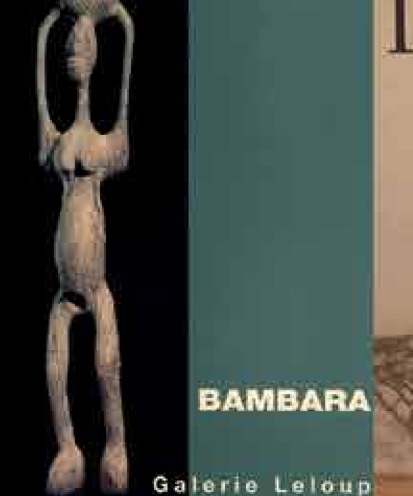


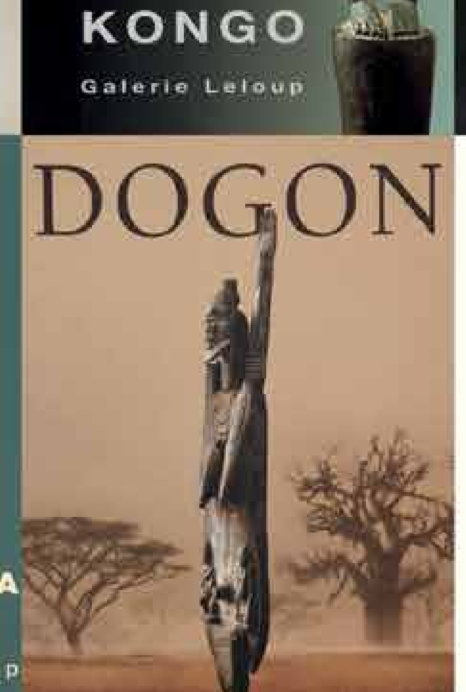


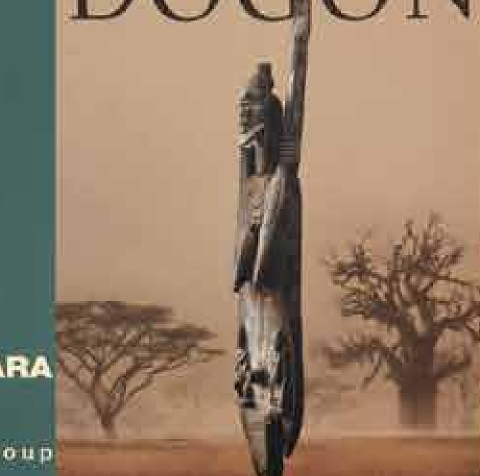





















LOTS 10 ET 15

LOT 14



VOL. I

VENTE À PARIS
21 JUIN 2023
17H00

EXPOSITION

Vendredi 16 juin
10H - 18H

Samedi 17 juin
11H - 19H

Dimanche 18 juin
14H - 18H

Lundi 19 juin
10H - 18H

Mardi 20 juin
10H - 16H

76, Rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris
+33 1 53 05 53 05
sothebys.com

FOLLOW US @SOTHEBYS
WWW.SOTHEBYS.COM/COLLECTIONLELOUP
#SOTHEBYSCOLLECTIONLELOUP

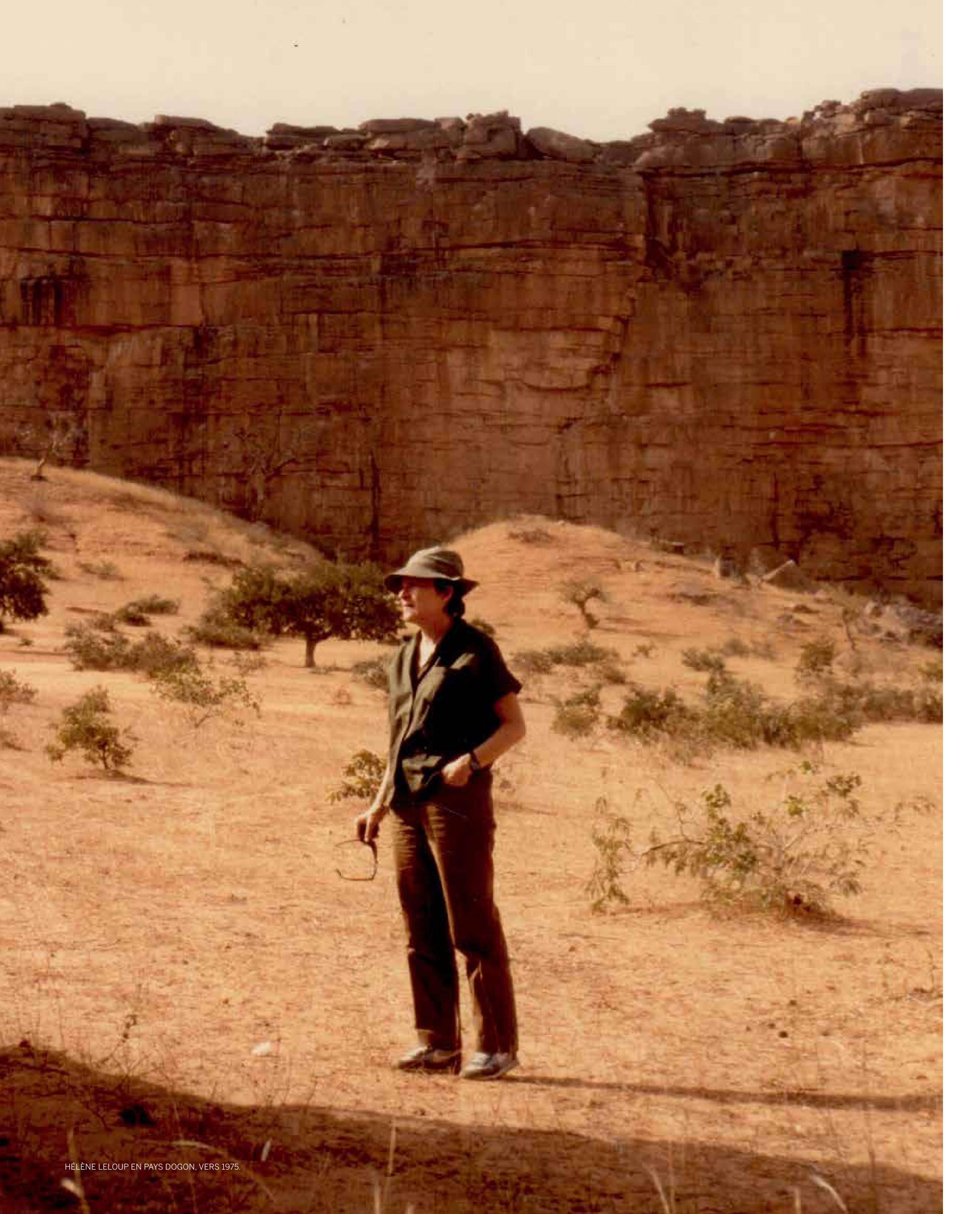
Vente dirigée par Aurélie Vandevoorde
Agrément du Conseil des Ventes Volontaires de Meubles aux Enchères Publiques n° 2001-002 du 25 octobre 2001

Pour connaître les modalités d'enchères pour cette vente, veuillez consulter notre site internet / For details on how to bid in the sale, please go to : sothebys.com/howtobid

POUR EN SAVOIR PLUS SUR LA VENTE, NOUS VOUS INVITONS À CONSULTER SOTHEBYS.COM/**PF2358**

TO LEARN MORE ABOUT THE PROPERTY IN THIS SALE, PLEASE VISIT SOTHEBYS.COM/**PF2358**

Sotheby's EST. 1744


HÉLÈNE LELOUP EN PAYS DOGON, VERS 1975.

SOTHEBY'S FRANCE

SPÉCIALISTES

ART D'AFRIQUE & D'OCÉANIE

Pierre Mollfulleda
Co-Responsable de la vente
Deputy Director
Head of Department Paris
+33 1 53 05 53 15
pierre.mollfulleda@sothebys.com

Ulysse Gaunet
Associate Cataloguer
+33 1 53 05 52 87
ulysse.gaunet@sothebys.com

Alexander Grogan
Vice President
Head of Department New York
+1 212 894 1312
alexander.grogan@sothebys.com

Jean Fritts
Consultant London
+44 7876 0387 49
jean.fritts.consultant@sothebys.com

Paul Lewis
Assistant Vice President
Specialist New York
+1 212 894 1312
Paul.Lewis@sothebys.com

Simon Meynen
Specialist Paris
+33 1 5305 5267
simon.meynen@sothebys.com

ART CONTEMPORAIN

Stefano Moreni
Co-Responsable de la vente
Vice president
Senior International Specialist
+ 33 1 53 05 53 38
stefano.moreni@sothebys.com

Guillaume Mallécot
Head of Department Paris
Specialist, Senior Director
+ 33 1 53 05 52 71
Guillaume.mallecot@sothebys.com

Armance Gay
Associate specialist
+ 33 1 53 05 52 74
armance.gay@sothebys.com

COLLECTION

Céline Deruelle
Deputy Director
Project Manager Paris
+33 1 53 05 53 11
celine.deruelle@sothebys.com

RENSEIGNEMENTS

RÉFÉRENCE DE LA VENTE

PF2358 "DOGON"

ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES & ORDRES D'ACHAT

+33 (0)1 53 05 53 48
fax +33 (0)1 53 05 52 93/94
bids.paris@sothebys.com

Les demandes d'enchères téléphoniques doivent nous parvenir 24 heures avant la vente.

ENCHÈRES DANS LA SALLE

+33 (0)1 53 05 53 05

ADMINISTRATEUR DE LA VENTE

Elisa Gaillot,
Administrator,
elisa.gaillot@sothebys.com,
+33 1 53 05 52 41

PAIEMENTS, LIVRAISONS ET ENLEVEMENT

Diane de Fonscolombe
Tel + 33 1 (0) 53 05 53 81
Fax + 33 1 (0) 53 05 52 11
frpostsaleservices@sothebys.com

SERVICE DE PRESSE

Melica Khansari
Deputy Director, Communications, EMEA
+44 (0)20 7293 5164

POUR EN SAVOIR PLUS SUR LA VENTE, NOUS VOUS INVITONS À CONSULTER **SOTHEBYS.COM/PF2358**

TO LEARN MORE ABOUT THE PROPERTY IN THIS SALE, PLEASE VISIT **SOTHEBYS.COM/PF2358**



LOT 22

SOMMAIRE



Hélène Kamer dans la galerie de Palm Beach, vers 1966. Archives Leloup.

PRÉFACE

L'aventure est une passion qui se transmet. L'aventure est dans le sang, dans les gènes, et Hélène l'a probablement héritée tout d'abord de son père qui a parcouru, exploré les mers, jusqu'au Cap Horn. Elle n'a que 10 ans quand il disparaît et n'a jamais oublié ses récits, conservant précieusement son journal de bord, et évoquant sa vie d'aventurier dans la préface de ses mémoires.

Hélène est étudiante quand elle pose pour la première fois les pieds sur le continent africain. De retour à Paris, sa rencontre avec Henri Kamer est un signe du destin. Le tout jeune antiquaire, marchant sur les traces de ses oncles, les Kalebdjian, antiquaires parisiens réputés spécialisés en Art égyptien, revenait d'Afrique. Très rapidement, le couple de passionnés repart pour l'Afrique de l'Ouest à la recherche de pièces et d'œuvres d'art exceptionnelles chargées d'histoire.

Tout c'est alors très vite enchaîné ! Après le succès d'une première exposition mémorable à Cannes, ils ouvrent leur première galerie à Paris au 90 boulevard Raspail, puis rapidement une seconde à New York, 965 Madison Avenue.

Seuls quelques privilégiés ont pu accompagner Hélène et Henri lors de leurs expéditions. A leur retour, ils réunissaient leurs amis et connaissances lors de soirées new-yorkaises mémorables où nos parents faisaient rêver cette assemblée en partageant leurs récits d'explorations et en projetant les films tournés sur le terrain. Une foule d'experts et de connaisseurs se précipitait pour assister aux « vernissages », admirer les objets présentés dans leurs nombreuses expositions, à Paris, New York ou Palm Beach.

Dès notre plus jeune âge, ma sœur et moi, avons été les témoins de ces débuts étourdissants. Ils nous ont transmis ce goût pour l'aventure dont ils avaient tous deux hérité. Scolarisées au Lycée français de New York, nous vivions cette formidable destinée et ce dépaysement total en dévorant les films tournés par nos parents en pays Dogon, Mossi, Bobo, Sénoufo, à tel point que ces paysages nous paraissaient presque familiers. Nous avons eu la chance pour notre première expédition d'aller en Haute-Volta (Burkina Faso) accompagnées de Paul Tishman.

Quelle aventure ! Puis nous sommes reparties pour une seconde expédition avec Lester Wunderman au Mali… Nos parents, dans cette Afrique qu'ils connaissaient si bien, étaient accueillis chaque fois en véritables amis. Nous resterons toujours reconnaissantes envers nos parents, pour l'ouverture d'esprit qu'ils nous ont inculquée, et pour tous ces souvenirs extraordinaires partagés avec eux.

En Europe, ils se sont liés d'amitié avec les plus grands artistes et marchands de leur époque, et de la génération précédente, Pierre Matisse, André Breton, Max Ernst, Picasso… Plus tard, ils défendirent également Yves Klein, Roberto Matta, Arman, Hundertwasser…

Henri, pianiste et amateur de Jazz, était l'ami d'Oscar Peterson. Séducteur, bourré de charme, à l'aise dans tous les milieux, il aimait la découverte, la négociation, la vente, et surtout le contact. Mais ce qui le passionnait par-dessus tout était l'exploration : remonter des cours d'eau en pirogue, atteindre des zones perdues pour y trouver des objets encore inconnus… Hélène était toujours présente à ses côtés sur le terrain.

Cependant, en véritable anthropologue, Hélène adorait la recherche et avait le souci du détail. C'est cette passion qui l'a très vite conduite à se lancer dans un travail considérable de recherche et d'études menées sur place auprès de ceux qui détenaient encore la mémoire, le savoir, la tradition. Séduite en particulier par la spécificité et la majesté de la culture Dogon, elle s'investit totalement pour faire découvrir ces objets qui sont aujourd'hui reconnus comme des chefs-d'œuvre. En effet l'une des missions de sa vie est la sauvegarde de l'histoire des Dogons, avant que les vieilles légendes transmises oralement ne se perdent à jamais. Paradoxalement, cette marchande d'art vend souvent à contrecœur et jamais sans avoir recherché et analysé scrupuleusement « L'OBJET », qu'elle a découvert et tant aimé.

Plus de dix ans après sa séparation avec notre père, elle épouse Philippe Leloup et se consacre à l'œuvre de sa vie, son premier grand ouvrage sur les Dogons, qui donna lieu à une exposition de référence sur cette ethnie au Musée du quai Branly en 2011.

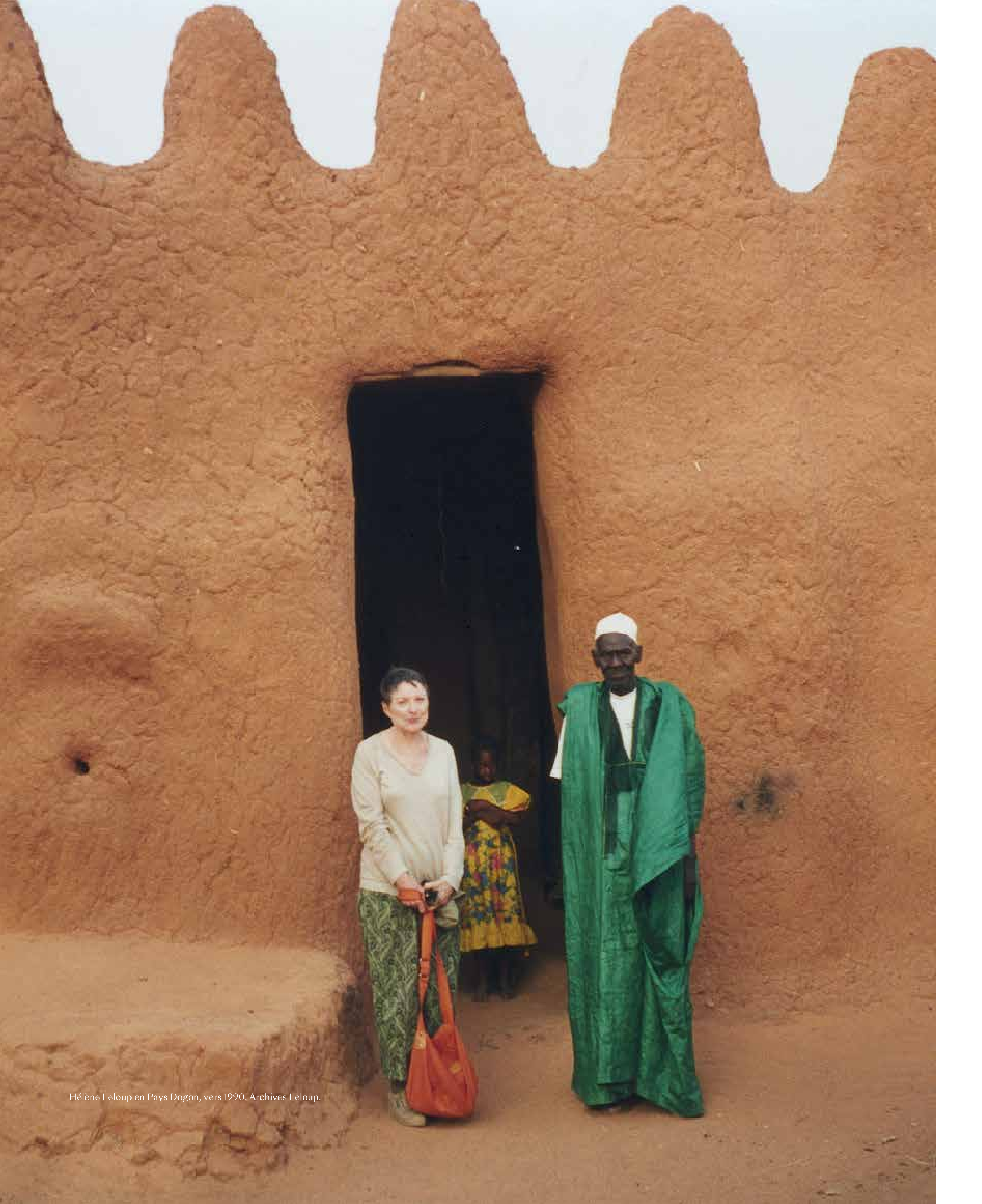
Suite à cette exposition magistrale, notre mère s'est exclusivement consacrée à la rédaction de ses mémoires, et a siégé au Comité d'acquisition du quai Branly.

Philippe et notre mère ont participé à de nombreux projets humanitaires comme la création d'une école mixte à Kori Maoundé en Pays Dogon. Nous poursuivrons ces projets qui lui tiennent particulièrement à cœur encore aujourd'hui.

Hélène Leloup, notre mère, se joint à nous pour remercier chaleureusement tous ceux qui nous ont témoigné leur amitié et qui ont partagé leurs souvenirs dans le magazine « 76 Faubourg » de Sotheby's et dans ce catalogue, et tout particulièrement Ulysse Gaunet qui durant plusieurs années a travaillé à ses côtés pour la rédaction de ses mémoires, rejoignant les équipes de Sotheby's pour la réalisation de cet ouvrage.

Nous remercions infiniment les équipes de Sotheby's qui ont toujours collaboré aux côtés de notre famille, et ce depuis la vente de la Collection Helena Rubinstein chez Parke-Bernet à New York en 1966.

Herica et Marie-Victoire



Hélène Leloup en Pays Dogon, vers 1990. Archives Leloup.

PREFACE

Adventure is a passion that's passed on. Adventure is in the blood, in the genes, and Hélène probably inherited it first and foremost from her father, who was an adventurous sailor, even as far as Cape Horn. Despite her father's death when she was just 10, Helene never forgot his stories, and treasured his logbook, and cited him as an example in the preface to her memoirs.

At a very young age, fate led her on her first trip to what was to become her lifelong passion: Africa. again, fate intervened: she met Henri Kamer who had also returned from Africa. Henri's uncles, the Kalebdjians, were leading Egyptian art antiquarians in Paris. Henri, fascinated by these superb pieces steeped in history, was attracted to the profession of an art dealer from an early age. This meeting was an obvious choice for Hélène, and the young couple soon set off for West Africa. They, in turn, wanted to discover superb works of art.

Their first exhibition in Cannes was an immediate success, and they invited many of the African chiefs from the areas where they had travelled. Soon they opened a second gallery in Paris at 90 boulevard Raspail and a another in New York at 965 Madison Avenue.

We, their two daughters, were witnesses to these beginnings. This taste for adventure, which they both inherited, they passed on to us. Passion is always shared, and a privileged few were able to accompany Hélène and Henri on their expeditions. Even more numerous were those who were able to share their tales of exploration and attend the New York parties where our parents used to make the collectors dream by showing films shot in the field in Africa. Everyone came to the "vernissages" to admire the objects presented in their numerous exhibitions in Paris, New York and Palm Beach.

For our first expedition to Africa, we were lucky enough to go to Upper Volta (Burkina Faso) with Paul Tishman. What an adventure! Our second expedition was with the New York collector, Lester Wunderman to Mali... Our parents, in the parts of Africa they knew so well, were welcomed each time as true friends.

As students at the Lycée Français de New York, we shared in this incredible adventure and experienced a change of scenery from an early age on these trips. We had seen so many films made by our parents in Dogon, Mossi, Bobo and Sénoufo country, that the landscapes seemed almost familiar.

We'll always be grateful to our parents for the open-mindedness they instilled in us, and for all the extraordinary memories we shared with them.

In New York and in Europe, they befriended the great artists and dealers of their time, and of the previous generation, such as Pierre Matisse, André Breton, Max Ernst, Picasso... Later, they also championed Yves Klein, Roberto Matta, Arman, Hundertwasser...

Henri, a great jazz pianist, was a friend of Oscar Peterson. Full of charm, at ease in any environment, he loved discovery, negotiation, sales and, above all, contact with people. What he loved most in the world was exploration: canoeing up rivers, reaching remote areas to find as yet undiscovered objects... Hélène was always at his side in the field. However, as a true anthropologist, she loved research and had an eye for detail. It was this passion that very quickly led her to embark on a considerable amount of research and on-the-spot study with those who still held the memory, the knowledge and the tradition related to the works of art. Enthralled in particular by the magnificent Dogon culture, she committed herself to helping people discover these objects which are now recognized as masterpieces. Indeed, one of her life's missions has been to safeguard and record the history of the Dogon, before the old legends, passed down orally, were lost forever.

Although a dealer, she often sold reluctantly, only after analyzing and trying to understand as much as possible "THE OBJECT" she had discovered and loved.

More than ten years after her separation from our father, she married Philippe Leloup. She dedicated herself to the work of a lifetime, her first major written work on the Dogon, which gave rise to a landmark exhibition on this ethnic group at the Musée du quai Branly in 2011. Following this masterful exhibition, our mother devoted herself exclusively to writing her memoirs.

Philippe and our mother were involved in a number of humanitarian projects, including the creation of a mixed school in Kori Maoundé in Dogon country. We look forward to continuing these projects, which are still very close to Helene's heart.

Our mother joins us in warmly thanking all those who have expressed their friendship and shared their memories in Sotheby's "76 Faubourg" magazine and in this catalog, and especially Ulysse Gaunet, who worked with her for several years to write her memoirs, and then with the Sotheby's teams to produce this catalog.

We would like to thank the Sotheby's teams who have always worked alongside our family, ever since the sale of the Helena Rubinstein Collection at Parke-Bernet in New York in 1966.

Herica et Marie-Victoire

DE L'AVENTURE AFRICAINE À L'EXPANSION INTERNATIONALE, UNE ÉPOPÉE VISIONNAIRE

Par Jean Fritts, Pierre Mollfulleda et Stefano Moreni

A l'origine, rien ne prédisposait Hélène à se consacrer à l'art. Et pourtant, curieuse et aventurière, elle profite d'un voyage à Dakar au Sénégal en 1952 pour découvrir l'Afrique. Sa vie ne sera plus jamais la même. Elle se souvient : « Ce fut un choc considérable, tout m'impressionnait, tout me plaisait : le pays, les gens, le ciel bleu, la terre rouge - et l'art ».

Dès lors c'est le début d'une vie consacrée aux Arts d'Afrique et à leurs origines. Elle se passionne pour l'histoire des peuples du Sénégal, de Côte d'Ivoire et du Mali, qu'elle découvre à ses débuts dans les musées de Dakar et d'Abidjan. Puis, en 1954, elle fait la connaissance d'Henri Kamer, qui lui aussi revient d'Afrique où il a acheté quelques objets et une nouvelle vie débute.

En 1956, le couple retourne en Afrique : « À l'époque, (...) l'Afrique, c'était encore l'aventure ; les gens y découvraient la modernité, les voitures, les radios, les bicyclettes, les appareils de photo. À bord d'un vieux camion de l'armée américaine, on a traversé une partie de l'Afrique de l'Ouest. On a pu acheter pas mal d'objets, surtout dans les régions où l'Islam était majoritaire ». À leur retour, Hélène et Henri ouvrent leur première galerie au 90 boulevard Raspail à Paris et elle embarque dans le monde très masculin des marchands ; « J'étais la seule femme marchande, la seule ! C'était d'ailleurs plus facile de travailler en Afrique qu'à Paris ! ».

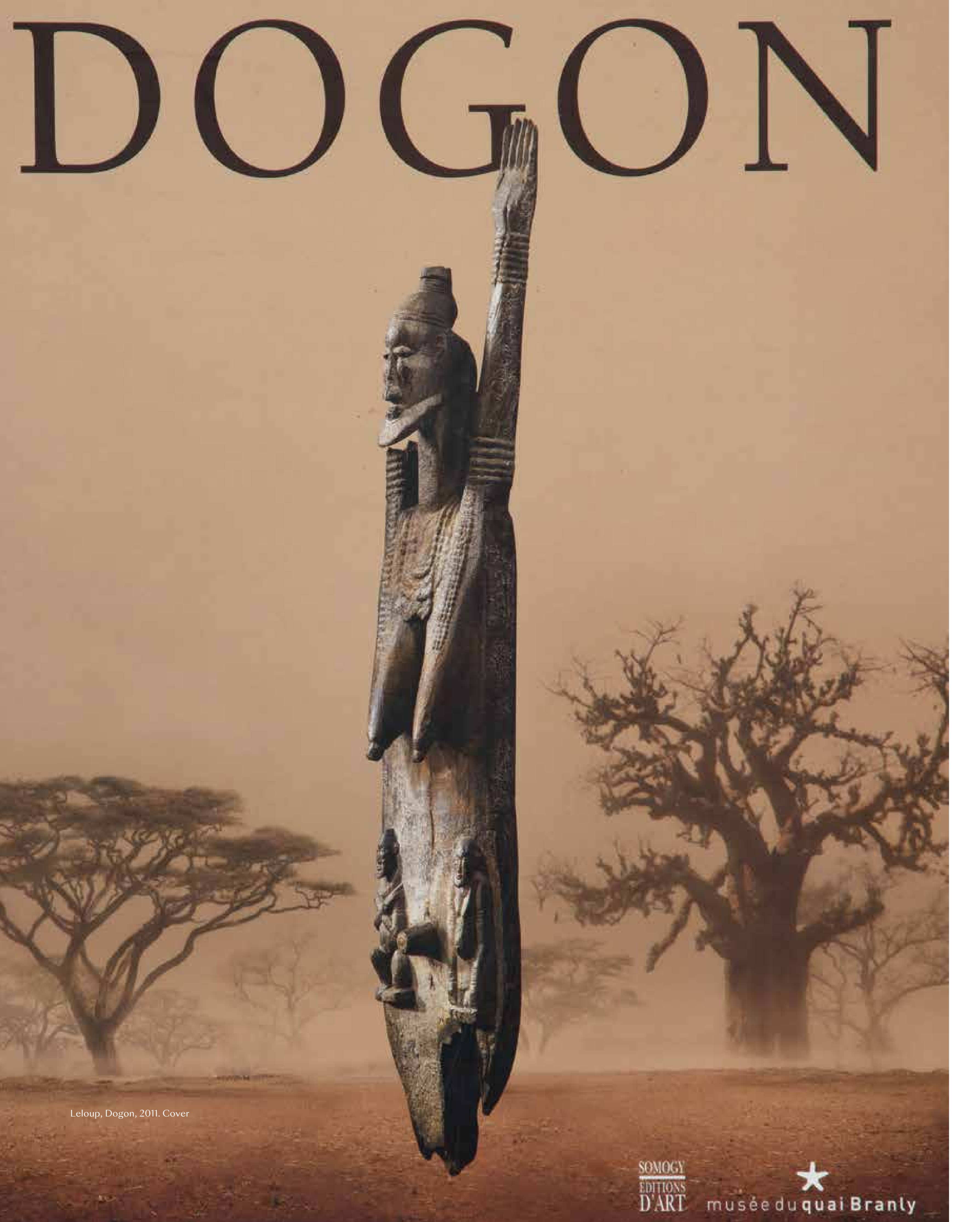
En juillet 1957, ils exposent pour la première fois à Cannes, 466 objets d'art africain et océanien, parmi lesquels des œuvres de la collection du Baron Lycklama et des prêts de Picasso et de Charles Ratton.

En novembre de la même année, les époux Kamer remettent le cap sur L'Afrique, direction le Sénégal et la Guinée cette fois ! Passionnés et érudits, ils se documentent et se nourrissent des récits ethnographiques des grands spécialistes de l'Afrique Noire. Par exemple, c'est dans l'ouvrage paru en 1954 (« Les gens du riz, Kissi de Haute Guinée française ») de Denise Paulme, chargée du département d'Afrique Noire au Musée de l'Homme, qu'Hélène remarque le croquis d'un enfant, représentant d'impressionnantes figures de Serpents Baga, complètement inconnues en Occident.

Sur place, elle retrace la provenance de ces figures, prend contact avec un chef de village, Ogoubara Dolo, connu de tous sur le plateau de Bandiagara pour réguler le commerce des objets, et parvient après de longues négociations financières à acheter 8 serpents Baga qui ont aujourd'hui tous rejoins les plus prestigieuses collections privées et publiques. Ingénieuse, Hélène comprend rapidement que lorsqu'une grande œuvre survient, elle devient directement la propriété des marchands reconnus. Et pour les voir, il faut se rendre chez eux ! Avec Henri, ils rencontrent sur place les antiquaires réputés, tel que Bamako Mamadou Sylla, qui dès 1945, à la demande d'Edmond Louveau, gouverneur du Soudan français (Mali actuel), propose des masques et des statues au marché français. D'autres marchands dont l'œil fait leur renommée, Mamadou Diao, Diogong Almamy ou encore Gouro Sow l'orienteront sur les traces des Dogons, un peuple d'Afrique de l'ouest sub-saharienne dont les œuvres incarnent leurs légendes et cosmogonie. Les objets dénichés par Hélène et Henri sont destinés à un public étroit d'Européens et de quelques Américains initiés à l'art africains ; le cinéaste John Huston (« Moulin Rouge ») par qui elle rencontrera Kirk Douglas et Billy Wilder et dont elle restera la conseillère principale en art classique africain. En 1959, Hélène et Henri se plongent dans l'incroyable énergie new yorkaise et ouvrent une seconde galerie outre-Atlantique. Dans le New York des années 60, ils se lient avec Pierre Matisse, fils de Henri Matisse et marchand réputé de la 5e avenue et Robert Goldwater, directeur du Museum of Primitive Art (dont les collections sont aujourd'hui au MET), mari de Louise Bourgeois, et principal conseiller en art africain de Nelson Rockfeller. Ils rencontrent également des universitaires : Douglas Newton, spécialiste de l'art océanien, ou Gordon Eckholm, tourné vers les arts précolombiens. Entre ses virées en Afrique et son activité parisienne et new yorkaise, Hélène se forge une véritable réputation internationale. Notamment sur les arts Dogon dont elle sera experte et conseillère auprès d'institutions, de galeries et de collectionneurs. Femme de caractère à la force de travail remarquable, aguerrie et indépendante, elle part sans accompagnateur, entre 1965 et 1967, en Côte d'Ivoire, au Ghana et au Congo. Et en 1966 elle ouvre elle-même sa propre galerie, à Paris, quai Malaquais. Femme passionnée, à l'âme anthropologue, elle poursuivra ses voyages en Afrique avec son second mari, Philippe Leloup, dans le but de continuer à apprendre. « La seule façon d'apprendre, c'est d'aller interroger les gens, sur place » raconte Hélène. Au cours de ses rencontres avec des marchands africains, O. Traoré, un antiquaire malien basé au Togo, elle s'émeut pour une sculpture très rare, jamais vue auparavant. Traoré rapportera à Hélène Kamer les derniers exemples de travail d'une petite population d'Afrique sub-saharienne appelée les Mbembe. Elle présente alors à la galerie Hélène Kamer en 1974, un corpus d'œuvres totalement inconnu d'un chapitre fort significatif de l'histoire de l'art africain. Depuis lors, seuls environ cinq autres exemples du travail de Mbembe ont été identifiés et, à bien des égards, l'exposition pionnière et révolutionnaire d'Hélène est restée la référence dans le domaine...



Hélène Leloup devant une Toguna, Diankabou, 1957. Archives Leloup.



Leloup, Dogon, 2011. Cover

La reconnaissance des musées

Proche des institutions autant en France qu'outre-Atlantique, Hélène est prêteuse et conseillère scientifique de l'exposition de 1985 « Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle », au MoMA. Elle se passionnera toute sa vie pour les Dogons, pourquoi ? Elle explique : « Je n'aime pas trop les choses aimables. Les sculptures dogons sont sévères ; il y a une grandeur dans ces pièces, un côté janséniste que l'on retrouve d'ailleurs chez les gens eux-mêmes, en harmonie avec la rigueur des paysages où ils vivent.» En 1994, elle publie la « Statuaire Dogon », un essai classique sur l'origine et la signification des statues dogon, avec la participation de l'historien de l'art et essayiste William Rubin et les artistes, Georg Baselitz et Richard Serra (éditions Amez). « On ne pouvait imaginer meilleure guide qu'Hélène Leloup pour offrir un juste et vaste panorama de l'art dogon » témoigne Stéphane Martin, ancien président du Musée du quai Branly. Naturellement, Jacques Chirac demandera conseil en 1995 sur la création du Musée du quai Branly. Hélène se retirera peu à peu du monde des marchands, restant toutefois proche des grandes institutions (MET, MoMA, Louvre, Musée du quai Branly) à qui elle prête régulièrement des œuvres, par exemple lors de l'ouverture du Pavillon des Sessions au Louvre en 2000. Après 50 ans d'activité, elle ferme les portes de sa galerie parisienne en 2004. Elle rejoint ensuite le très sélectif Comité d'acquisition du Musée du quai Branly, puis à partir de 2008 la Société des Amis du Musée du quai Branly. En 2011 elle commissionne l'exposition Dogon dans cette même institution qui est un triomphe (600 000 visiteurs). Cette femme hors du commun fait partie de ces génies visionnaires qui ont permis au public d'apprécier des œuvres complètement inconnues alors tout en respectant les marchands et les communautés locales. Après avoir été décoré de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2006, Hélène Leloup est décorée en 2011 de la Légion d'Honneur par Stéphane Martin. Elle investira en 2013 la direction du Parcours des Mondes, le principal salon international dédié à l'art traditionnel d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques et d'archéologie à Paris.

La constitution d'une collection universelle

Visionnaire, l'œil d'Hélène ne s'est pas cantonné à un continent. Baignant dans le New York des années 60, elle a su apprécier l'art de son époque en Occident également, et investir dans les plus grands maîtres de l'histoire de l'art Moderne et Contemporain ; Basquiat, Bourgeois, Dali, Ernst, Bacon, Soulages, Hundertwasser, Gerhard Richter, Saura... On discerne d'ailleurs une incroyable cohérence artistique, émotionnelle, et parfois historique entre les œuvres d'Art d'Afrique et d'Océanie traditionnelles et celles d'art moderne et contemporain de sa collection. On retrouve par exemple, le travail de Louise Bourgeois qui, par l'utilisation d'un panel incroyablement divers de matériaux et de formes organiques cherche à transmettre une mémoire, subjective et à la fois qui parle à tous, suscitant l'émotion et les souvenirs, travail qui se marie brillement avec la pratique traditionnelle des communautés ancestrales africaines qui célèbrent la vie et sculptent le sacré dans le bois, le verre ou le métal. D'autre part, les masques d'art traditionnel africain ont aussi beaucoup influencé l'œuvre de Basquiat, que Hélène aura également acquis. Dans son travail, le célèbre artiste new-yorkais réalise un effort de mémoire et lutte contre le racisme en creusant dans les codes visuels de ses racines ethniques tout en les adaptant aux styles découverts depuis son enfance dans les musées et rues new-yorkais. Cette démarche consistant à cristalliser un inconscient collectif à travers la création artistique, on la retrouve aussi chez les surréalistes, qui évoquent l'universalité dans tout ce qu'il y a de plus humain ; les émotions, les rêves, les souvenirs... Artistes surréalistes comme Dalí ou Ernst dont les travaux n'échappent pas à Hélène Leloup. De plus, il se dégage du mariage de thèmes communs, dans des contextes différents, une incroyable richesse artistique ; on pense par exemple au thème de la figure humaine ou de la représentation de personnages religieux chez Bacon et chez les Fang ou encore les Kota. Démarches si différentes dont l'alliance émeut profondément. Enfin, ayant une sensibilité artistique et un œil hors du commun, la force, la présence et la prestance de l'œuvre de Soulages ne laisse pas indifférent l'œil d'Hélène, s'étant passionnée toute sa vie pour les créations et les rites de certaines communautés d'Afrique.

FROM AFRICAN ADVENTURE TO INTERNATIONAL EXPANSION, A VISIONARY SAGA

By Jean Fritts, Pierre Mollfulleda, and Stefano Moreni

At the outset, Hélène did not at all appear destined to devote her life to art. Yet when a group of students organised an expedition to Dakar in Senegal, the curious, adventurous young woman seized on the opportunity to discover Africa. It changed her life forever. She recalled: "It was a considerable shock. Everything impressed me, everything delighted me: the country, the people, the blue sky, the red earth... And the art."

From that moment, she consecrated her life to African art and its origins. She developed a passion for the history of the peoples of Senegal, the Ivory Coast and Mali, which she originally discovered at the museums of Dakar and Abidjan. Then, in 1954, she met Henri Kamer, who had just visited Africa and purchased a few objects there, and she began a new life with him.

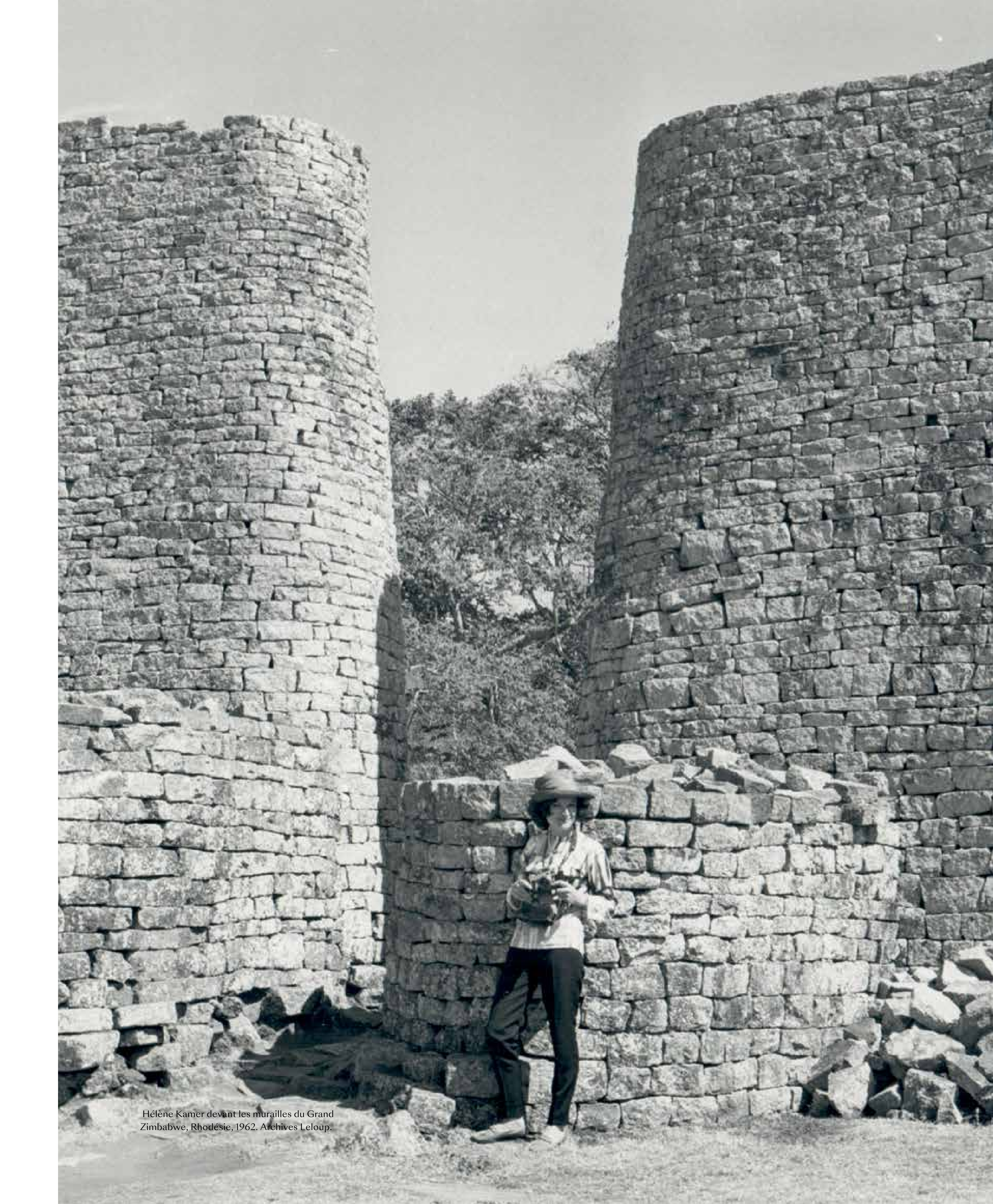
In 1956, the couple returned to Africa together: "At the time, (...) Africa was still an adventure. The people there were just discovering modernity: cars, radios, bicycles, cameras. We first crossed a portion of West Africa in an old American Army truck. We were able to purchase objects. When they returned, Hélène and Henri opened their first gallery on 90 boulevard Raspail in Paris. She became an art dealer in a very male-dominated world: "I was the only female dealer... The only one! In fact, it was easier to work in Africa than it was in Paris!"

In July 1957, the couple held their first exhibition in Cannes, featuring 466 African and Oceanic art objects, including works from the collection of Baron Lycklama and loans from Picasso and Charles Ratton.

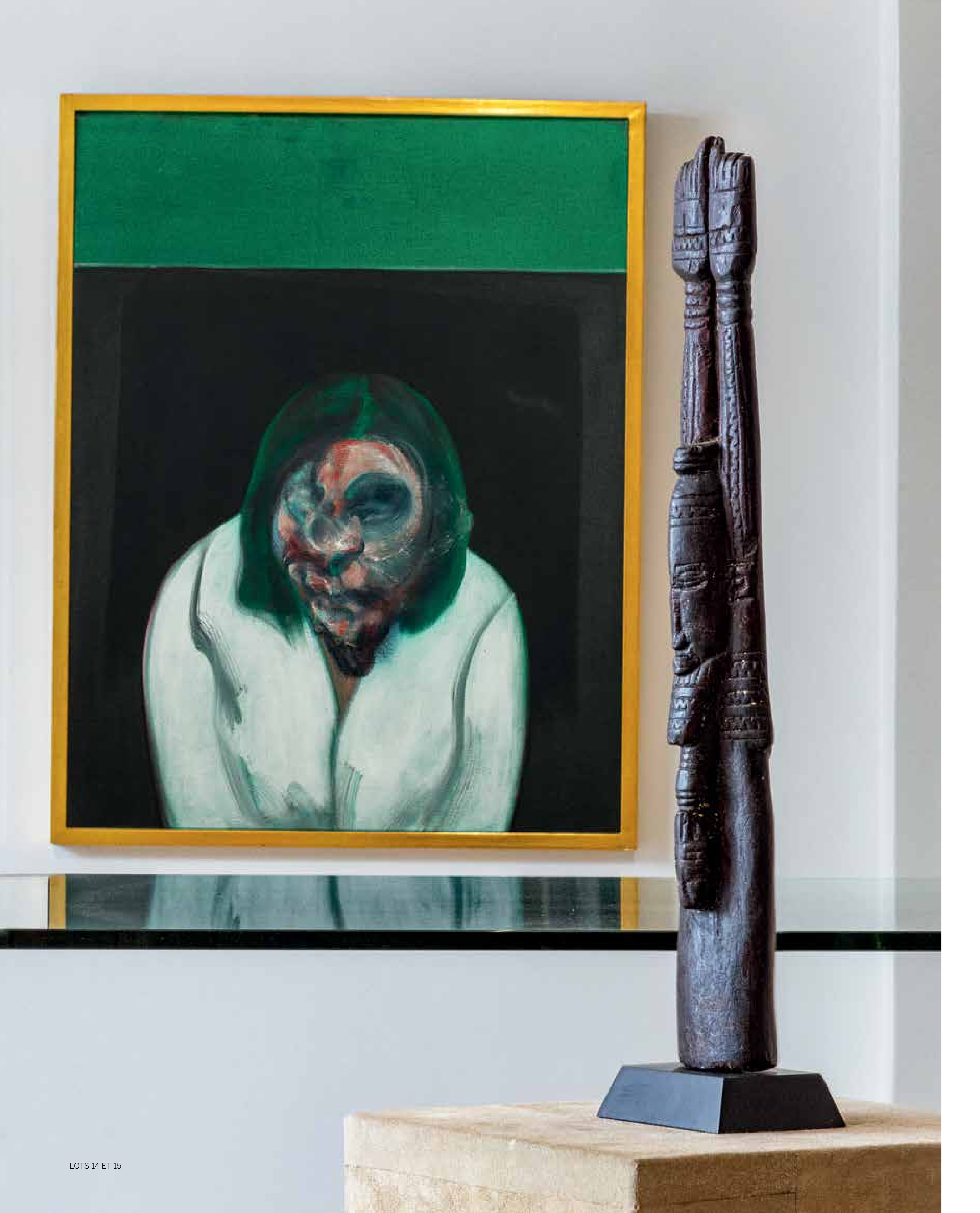
In November of that same year, the Kamers set out for Africa once again, this time heading for Senegal and Guinea. Eager and erudite, they documented their travels and cultivated their knowledge through the ethnographic accounts of the great specialists of Sub-Saharan Africa. For example, in a book published in 1954 – *Les gens du riz, Kissi de Haute Guinée française* by Denise Paulme, who was head of the Sub-Saharan Africa department at the Musée de l'Homme –, Hélène noticed a child's sketch depicting the impressive figures of Baga Snakes, which were until then completely unknown in Western museums. When she reached Guinea, she traced the provenance of the figures and made contact with a village chief, Ogoubara Dolo. She purchased eight Baga Snakes, which today are in the collection of many of the world's most important museums including the Louvre Abu Dhabi, The Rietberg and the Metropolitan Museum of art. The ingenious Hélène quickly came to understand that when a great work of art emerged, it immediately became the property of recognized African dealers. To see the great objects she would have to go see the dealers. She and Henri sought out renowned antiques dealers on-site, such as in Bamako where they met Mamadou Sylla, who had begun to bring masks and statues to the French market in 1945. Other merchants who owed their reputations to their artistic sensibilities – Mamadou Diao, Diogong Almamy and Gouro Sow – directed the couple's attention to the traces of the Dogon, an ethnic group from western Sub-Saharan Africa whose works depict their legends and cosmogony. The objects which the Kamer's bought they studied, and introduced a limited audience of Europeans and a few Americans whom they initiated into the appreciation of African art. One American was the film-maker John Huston (*Moulin Rouge*), who introduced them to Kirk Douglas and Billy Wilder, and for whom she remained the principal consultant in classical African art.

In 1959, Hélène and Henri immersed themselves in the incredible energy of New York City and opened a second gallery there. Throughout the 1960s , they became acquainted with Pierre Matisse, the son of Henri Matisse and a renowned 5th Avenue art dealer. They also met Robert Goldwater, director of the Museum of Primitive Art (now part of the collections at the Metropolitan Musem of Art), who was the husband of Louise Bourgeois and the principal African art consultant to Nelson Rockefeller. They also met academics such as Douglas Newton, a specialist of Oceanic art, and Gordon Eckholm, an expert in Pre- Columbian art.

Between her travels to Africa and her business in Paris and New York City, Hélène forged a considerable international reputation. In particular, she became an expert and consultant to Dogon arts institutions, galleries and collectors. A tough, independent woman of character with remarkable drive, she travelled unaccompanied to the Ivory Coast, Ghana and the Congo from 1965 to 1967. In 1966, she opened her own gallery on quai Malaquais in Paris. An enthusiastic woman with an anthropological spirit, she pursued her travels to Africa with her second husband, Philippe Leloup, in an effort to continue learning. "The only way to find out is to go to where the people are and ask them," stated Hélène. Among the African merchants she encountered during this period was O. Traoré, a Malian antiques dealer based in Togo. He possessed a very rare, previously unknown sculpture which thrilled her. Traoré brought her Other xamples of works from a small Sub-Saharan African population called the Mbembe. Thus, at the Hélène Kamer gallery in Paris in 1974, she presented a corpus of completely unknown works representing a significant time in the history of African art. Since then, only five other known examples of works by the Mbembe have been identified. In many ways, Hélène's revolutionary, pioneering exhibition remains the reference in the field.



Hélène Kamer devant les murailles du Grand Zimbabwe, Rhodésie, 1962. Archives Leloup.



The recognition of great museums

Throughout her long career, Hélène dealt with institutions both in France and across the Atlantic, lending objects and working as a scientific consultant For example, to MoMA's 1985 exhibition "Primitivism in 20th Century Art".

Throughout her life, she remained enthralled with the Dogon people. She explained: "I don't like 'nice' things. Dogon sculpture is stark. It possesses a grandeur – an austere aspect – which is also a characteristic of the people themselves, and which corresponds with the harsh landscape where they live." In 1994, she published *Statuaire Dogon*, a classic essay on the origin and signification of Dogon statues (published by Amez), with the contribution of the art historian and essayist William Rubin and the artists Georg Baselitz and Richard Serra. "It is impossible to imagine a better guide than Hélène Leloup to accurately provide a broad overview of Dogon art," remarked Stéphane Martin, former President of Musée du quai-Branly. Naturally, Jacques Chirac called on her expertise in 1995 when establishing the Musée du quai Branly. Gradually, Hélène withdrew from the world of dealers, but she continued her relations with the major institutions (MET, MoMA, Louvre, Musée du quai Branly), to which she regularly lent works, such as for the opening of the Pavillon des Sessions at the Louvre in 2000.

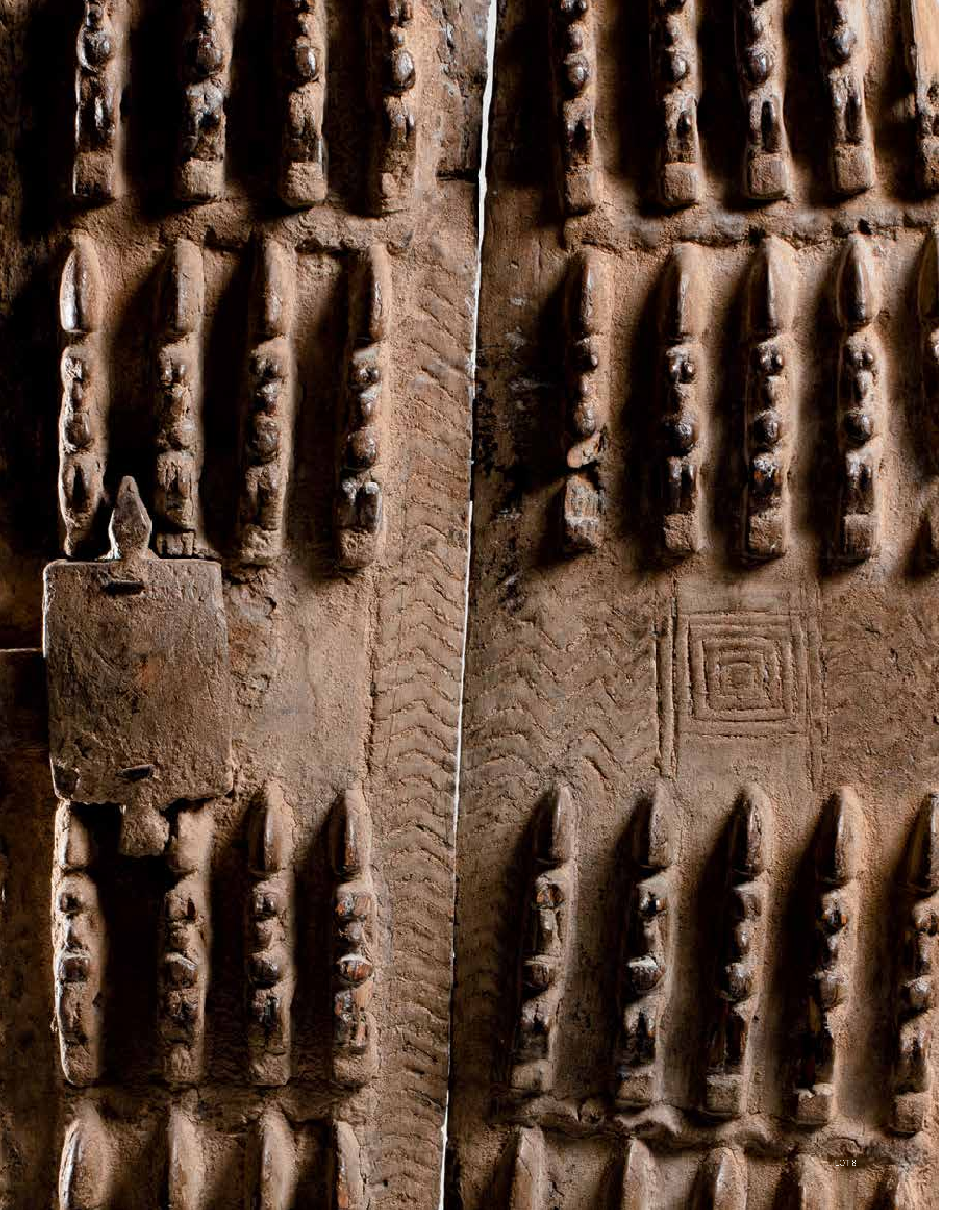
After 50 years in the business, she closed her Parisian gallery in 2004. She then joined the highly selective Acquisition Committee of the Musée du quai Branly. In 2008, she joined the Company of Friends of the Musée du quai Branly, and in 2011 she commissioned the wildly successful Dogon exhibition at that institution (600,000 visitors). This extraordinary woman was one of those visionary geniuses who made it possible for the public to appreciate great works of African sculpture, which were completely unknown at the time, while respecting the local merchants and communities.

After being appointed to the Ordre des Arts et des Lettres in 2006, Hélène Leloup was appointed Chevalier de la Légion d'Honneur in 2011. In 2013, she became head of Parcours des Mondes, the principal international art fair of Paris dedicated to archaeology and the traditional arts of Africa, Asia, Oceania and the Americas.

Creating a universal collection

Hélène's visionary eye was not limited to a single continent. While immersed in 1960s New York City, she developed an appreciation for the Western art of her times, and she invested in works by Basquiat, Bourgeois, Dalí, Ernst, Bacon, Soulages, Hundertwasser, Gerhard Richter, Saura, and others. In fact, there is an incredible artistic, emotional, and – in some cases – historical coherency between traditional works of African and Oceanic art and the modern and contemporary works from her collection. The collection includes pieces by Louise Bourgeois, who used an incredibly diverse array of materials and organic shapes in her endeavour to pass along memory in a way that is subjective yet appealing to all, evoking emotion and recollection. Her work brilliantly corresponds with the traditional practices of African communities, celebrating life and sculpting sacred shapes into wood, glass and metal. Moreover, the traditional masks of African art greatly influenced the work of Basquiat, whose works Hélène also collected. In his work, the American artist strove to resuscitate memory and combat racism by drawing on the visual codes of his ethnic roots while adapting them to the styles he had encountered from an early age in the museums and city streets of his native New York City. His approach consisted of crystallising the collective unconsciousness through his artistic creations. That was also the endeavour of the Surrealists, who evoked the universal nature of what is most human: emotions, dreams, memories, and so on. The Surrealists included Dalí and Ernst, whose work Helene also collected at this time. Furthermore, an incredible artistic dimension emerges from the juxtaposition of common themes expressed in different contexts, such as the theme of the human figure or the representation of religious figures as portrayed by Bacon compared to those in the works of the Fang or Kota peoples. The approaches are so different that their intermingling is deeply stirring.

It is a great honor a pleasure to bring the story of Helene, her journey as a dealer, scholar and collector, and her vision to a broader audience through the sale of her magnificent collection.


LOT 8

HÉLÈNE LELOUP ET LE MUSÉE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC.

Par Stéphane Martin,
Ancien Président du Musée du quai Branly-Jacques Chirac

Parmi les sculptures africaines les plus aimées du public du musée du quai Branly-Jacques Chirac figurent plusieurs chefs-d'œuvre provenant de la collection d'Hélène et Philippe Leloup. Récemment encore, grâce à une dation voulue par Hélène et par ses filles, la célèbre maternité dogon, si souvent publiée, vient de rejoindre les collections nationales.

La plus emblématique de ces œuvres est sans doute la grande sculpture hermaphrodite Dogon entrée au musée lors de son ouverture en 2006 grâce à un mécénat du groupe AXA mais aussi à la générosité des Leloup qui acceptèrent alors de se séparer de cette œuvre exceptionnelle tout en refusant des offres plus élevées d'institutions étrangères.

On connaît sans doute moins l'implication essentielle d'Hélène Leloup dans le processus de création du Musée lui-même.

Lorsque le Président Jacques Chirac, inspiré par son ami Jacques Kerchache, annonça la mise en œuvre de ce qui allait devenir la salle du Pavillon des sessions du Musée du Louvre, elle fut des premiers soutiens publics à un projet qui ne manquait pas alors de détracteurs. En militant pour l'entrée des Arts d'Afrique, d'Asie , d'Amérique et d'Océanie au Louvre, elle démontrait la constance d'une conviction qui lui avait fait signer, des années auparavant, le Manifeste de Kerchache « pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent Libres et Égaux » Consultée dès 1995 par le ministre de la culture de l'époque, Philippe Douste- Blazy, elle fut aussi de ceux qui soulignèrent d'emblée la nécessité d'accompagner le geste symbolique très fort de « l'entrée au Louvre » de la construction parallèle d'un musée ambitieux.

Elle suivit dès lors avec attention chaque étape de la préparation puis de la mise en œuvre du futur musée « Jacques Chirac ». Elle le marqua, on le sait, d'une inoubliable exposition sur la culture Dogon, puisa généreusement dans ses collections pour prêter à de nombreuses autres occasions et fut pendant plusieurs années un pilier essentiel du comité d'acquisition.

Hélène Leloup tenait tout particulièrement à ce que soit restitué à l'Afrique et ses artistes leur pleine profondeur historique : souvenons-nous que vers 1990 nombreux étaient ceux, y compris dans les cercles scientifiques, qui demeuraient convaincus qu'aucune sculpture africaine en bois ne pouvait être antérieure au milieu du XIXème siècle. Ce défaut, en quelque sorte, de quartiers de noblesse fut d'ailleurs l'un des arguments les plus fréquemment opposés à Félix Fénéon, à Charles Ratton, à Jacques Chirac pour refuser l'admission de la sculpture africaine au Musée du Louvre.

Lorsqu'en 2006 les premiers visiteurs du Musée du quai Branly furent accueillis par l'admirable sculpture d'un artiste sahélien contemporain de l'âge des cathédrales, bien des préjugés furent mis à mal en un regard. De cela je serai, pour ma part, toujours reconnaissant à Hélène et à Philippe Leloup.

Among the African sculptures most beloved by the public of the Musée du quai Branly-Jacques Chirac are several masterpieces from the collection of Hélène and Philippe Leloup. Recently, thanks to a dation requested by Hélène and her daughters, the famous Dogon maternity, so often published, has joined the national collections.

The most emblematic of these works is undoubtedly the large Dogon hermaphrodite sculpture that entered the museum at its opening in 2006 thanks to a sponsorship from the AXA group but also to the generosity of the Leloup family, who agreed to part with this exceptional work while refusing higher offers from foreign institutions.

Less well known is the essential involvement of Hélène Leloup in the process of creating the Museum itself.

When President Jacques Chirac, inspired by his friend Jacques Kerchache, announced the creation of what was to become the Pavillon des session at the Musée du Louvre, she was one of the first public supporters of a project that was not lacking in detractors. By militating for the entry of the Arts of Africa, Asia, America and Oceania into the Louvre, she demonstrated the constancy of a conviction that had made her sign, years before, the Kerchache Manifesto "so that the masterpieces of the whole world be born Free and Equal" Consulted as early as 1995 by the Minister of Culture at the time, Philippe Douste-Blazy, she was also one of those who immediately emphasized the need to accompany the very strong symbolic gesture of "entering the Louvre" with the parallel construction of an ambitious museum.

From then on, she closely followed each stage of the preparation and implementation of the future "Jacques Chirac" museum. She marked it, as we know, with an unforgettable exhibition on the Dogon culture, drew generously from her collections to lend on many other occasions, and was for several years an essential pillar of the acquisition committee.

Hélène Leloup was particularly keen that Africa and its artists should be restored to their full historical depth: let us remember that around 1990 there were many, including in scientific circles, who remained convinced that no African wooden sculpture could be older than the middle of the 19th century. This lack of nobility was one of the arguments most frequently used against Félix Fénéon, Charles Ratton, and Jacques Chirac to refuse the admission of African sculpture to the Louvre Museum.

When, in 2006, the first visitors to the Musée du quai Branly were greeted by the admirable sculpture of a Sahelian artist contemporary with the age of the cathedrals, many prejudices were shattered at a glance. For this I will always be grateful to Hélène and Philippe Leloup.

SÉLECTION D'OEUVRES D'ART PROVENANCE LELOUP-KAMER DANS LES MUSÉES INTERNATIONAUX



Statue, Lega, République Démocratique du Congo (inv. 1986.16.5)
Fine Arts Museum of San Francisco, The de Young Museum

Figure de reliquaire, Kota, Gabon (inv. 1988.188)
Detroit Institute of Arts

Cavalier, Dogon, Mali (inv. 99.4071)
Art Gallery of Ontario

Statue, Sénufo, Côte d'Ivoire (inv. 1996.390)
Museum of Fine Arts, Boston

Serpent, Baga, Guinée
Los Angeles County Museum of Arts

Statue, Pan-Benue, Nigeria (inv. 2016.57)
The Cleveland Museum of Art

Couple de statue, Baulé, Côte d'Ivoire (inv. 1978.412.390-391)
The Metropolitan Museum of Arts, New York

Statue, Dogon, Mali (inv. 1978.412.455)
The Metropolitan Museum of Arts, New York



Masque, Baulé, Côte d'Ivoire (inv. 1988.309)
Art Institute of Chicago



Statuette, Kongo-Yombe, République Démocratique du Congo (2005-6-33 or 99)
National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington



Statue, Jurkun, Nigeria (inv. Af1972,27.2)
The British Museum, London



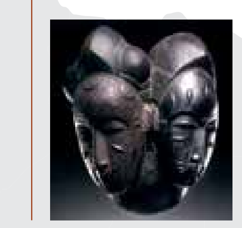
Tête en ivoire, Lega, République Démocratique du Congo (inv. EO.1978.10.1)
Musée Royal d'Afrique Centrale de Tervuren, Bruxelles



Statue, Bamana, Mali (inv. RAF 217)
Musée Rietberg, Zurich



Statue, Mbembe, Nigeria
Fondation, Beyeler, Zurich



Masque double, Baulé, Côte d'Ivoire (inv. 1007-65)
Musée Barbier-Mueller, Genève



Serpent, Baga, Guinée
Louvre Abou Dhabi



Masque, Kifwebe, République Démocratique du Congo
Serizawa Keisuke Art Museum, Shizuoka, Japan



Statue, Dogon, Mali (inv. 70.2004.12.1)
Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris



Maternité, Dogon, Mali
Musée du Louvre, Pavillon des Sessions,Paris



Statue, Dogon, Mali (inv. 0063)
Musée Dapper, Paris



Hélène Kamer en Afrique de l'Ouest, 1957. Archives Leloup.



1

STATUE DOUBLE, TELLEM, MALI

haut. 36 cm ; 14⅛ in

PROVENANCE
Galerie Argiles - Félicia Dialossin, Paris
Collection Philippe Solvit (1924-2015), Paris
Ricqlès (de), *Arts Primitifs : Collection de M. et Mme Solvit et à divers amateurs*, 7 juin 1998, n° 79
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 354, n° 26

EXPOSITION (S)
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

10 000-15 000 €

Les Tellem furent l'un des sujets d'étude de prédilection d'Hélène Leloup. Ils auraient occupé une partie de la falaise de Bandiagara du XIe au XVIIe siècle. Installés dans les grottes, ils ont laissé des traces matérielles de leur occupation comme des poteries, des textiles[1] et des statuettes en bois. Ces statuettes ont fait l'objet d'études approfondies sur deux aspects différents : d'une part leur patine, dont la composition et l'aspect varient selon les zones de découverte et l'ancienneté[2][3], et d'autre part, leur iconographie. Hélène Leloup aborde la question de l'iconographie des statuettes aux bras levées si caractéristiques, mais aussi des statuettes doubles comme ici. Les attributs sexuels identiques ne permettent pas d'affirmer la représentation d'un couple, contrairement par exemple au couple bombou-toro rapporté par Frobenius en 1909, mais plutôt la représentation de jumeaux[4]. Cela expliquerait la présence de certaines statues réunies à la base comme celle-ci, allant jusqu'à 4 figures identiques. La gémellité est une notion importante dans la cosmogonie Dogon. Dans son entretien avec Ogotéméli, Marcel Griaule consacre un chapitre à la gémellité : « à vrai dire, la plupart des entretiens avec Ogotéméli avaient roulé en grande partie sur les jumeaux, sur la nécessité d'être deux, sur les dépôts de vie formant le double de chacun. »[5].

[1] Boland, Bedaux, *Tellem Textiles*, 1991
[2] Mazel, Richardin, « Les patines de la statuaire tellem-dogon », *Dogon*, 2011, p. 389
[3] Reymond, « Des différents aspects des patines pré-dogon et dogon », *Dogon*, 2011, p. 393
[4] Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 150
[5] Griaule, *Dieu d'eau*, 1948, p. 235





2

MASQUE *N'TOMO*, BAMBARA, MALI

haut. 38,5 cm ; 15⅛ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris, avant 1990

PUBLICATION (S)
Ndiaye *et alii*, *Arts et peuples du Mali*, 1994, p. 58
Leloup, *Bambara*, 2000, p. 9, n° 1
Colleyn, *Bamana. The Art of Existence in Mali*, 2001, p. 100, n° 73

EXPOSITION (S)
Amiens, Chapelle de la Visitation, *Arts et peuples du Mali*, 14 octobre - 26 novembre 1994
Paris, Galerie Leloup, *Bambara*, juin 2000
New York / Zürich, Museum for African Art / Museum Rietberg, *Bamana. The Art of Existence in Mali*, 9 septembre - 9 décembre 2001

30 000-50 000 €





LE MASQUE *N'TOMO* DE LA COLLECTION HÉLÈNE LELOUP

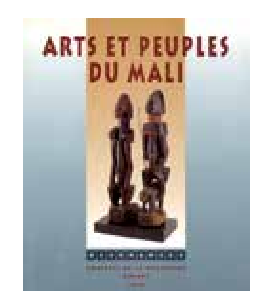
Par Jean-Paul Colleyn

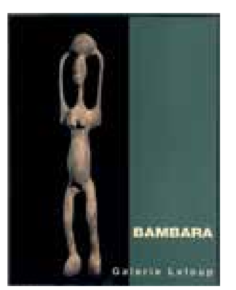
Ce masque du *ntomo*, dont j'ai eu l'honneur de publier l'image en 2001, impressionne par sa perfection : c'est une merveille de simplicité et sa forme est très épurée ! Nous l'appelons, ainsi que la société d'initiation éponyme, *ntomo*, par commodité car c'est l'appellation la plus répandue, mais le même type de masque peut se présenter sous les noms de *ndomo, sinton, sindo, cèble, ntori, kefengo, ngonio* ou *togo*, qui sont soit des équivalents du *ntomo*, soit des classes de cette société. Celle-ci revêt donc des formes variées selon les localités et les époques. Ce masque est l'emblème de la société des garçons non encore circoncis, qui joue le rôle d'école de brousse. La surface du masque présente des traces de matières qui ont été ajoutées après la taille. Il a été d'abord noirci au feu, puis frotté avec du charbon de bois pilé, avant de recevoir des oblations de crème de mil, qui ont notamment laissé des traces entre les cornes. C'est un masque ancien, comme en témoignent l'usure des bords intérieurs du masque et l'érosion des très fines gravures géométriques qui évoquent les scarifications. Il est remarquable en ce qu'il combine trois principes : animal, humain et végétal. L'instrument de musique privilégié du *ntomo* est le *cun*, gros tambour hémisphérique, sans parler de deux types de rhombes que manie en certaines occasions le porteur de masque. La fête annuelle du *ntomo* a lieu à l'époque des récoltes, mais le masque sort également durant la saison sèche pour solliciter auprès des villageois, du mil, d'autres nourritures ou des cadeaux en prévision de la fête

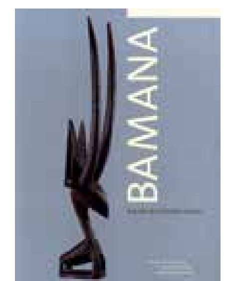
Les masques du *ntomo* sont des masques faciaux et la face représentée est humaine - ou, du moins anthropomorphe, percée de deux trous pour la vision - mais celui-ci ressemble beaucoup, si ce n'était la rangée de cornes, aux masques *sulaw* du *korè*, que portent les initiés de cette société initiatique après la circoncision et l'initiation en brousse, à cette société des hommes adultes. Le masque est maintenu par des liens noués derrière la tête. L'initié destiné à le porter est choisi par les hommes adultes parmi les meilleurs danseurs rituels, mais en principe, son identité est tenue secrète. Son corps est d'ailleurs entièrement recouvert d'un vêtement blanc, ocre ou tacheté, y compris les mains et les pieds. Le « côté *sula* » de cette pièce invite à penser que ce masque figure l'aspiration des enfants du *ntomo* à un stade ultérieur du développement de la personne, lors de l'initiation au *korè*. Les masques *sula* figurent en effet un état intermédiaire entre la mort des enfants (on dit qu'ils sont « tués au *korè* ») et l'âge adulte, mais, alors qu'ils appartiennent encore à la nature, ils doivent « rentrer au village ». Accompagnés par un orchestre ambulant, par des porteurs de fouets et de torches, dansant, sautant et criant, ils entrent au village, où les attendent leurs familles. Ce rite, encore pratiqué de nos jours, est toutefois devenu rarissime et très simplifié par rapport aux formes antérieures aux années 1960, dont se souviennent encore quelques patriarches. Le docteur Pascal Imperato a photographié, en 1971, un danseur du *ntomo* dans un petit village aujourd'hui intégré à la ville de Bamako et où a d'ailleurs été ouvert, trois ans plus tard, l'aéroport de Sénou. Les cornes dont sont pourvus les masques du *ntomo* renvoient au règne animal, mais aussi végétal et humain. Les cornes s'élèvent à partir de graines qui sont les véritables sources du développement de la personne humaine, selon un parallèle établi avec le règne végétal, notamment dans les contes, devises, prières et chants.

Il ne faut pas se laisser abuser par le terme de société enfantine. A l'époque précoloniale, la circoncision se faisait le plus souvent entre 12 et 20 ans et non dans le bas âge, comme aujourd'hui. Ensuite, l'initiation des « enfants du *ntomo* » pouvait être rude : elle comportait de nombreuses épreuves dont les échecs étaient sanctionnés par des châtiments corporels. Les initiés eux-mêmes, dès l'âge de 8-10 ans, se lançaient des défis et se flagellaient mutuellement sans émettre le moindre cri, de crainte d'être traités de pleutres pour le restant de leurs jours. Le rôle du *ntomo* était d'apprendre à « tenir sa bouche », c'est à dire résister à la douleur et respecter les secrets.

La seule origine mentionnée, pour ce masque est celle de la région de Koulikoro, ce qui ne nous renseigne pas beaucoup car elle est immense. Quoi qu'il en soit, les institutions bambara étaient beaucoup moins homogènes et moins linéaires que ne l'ont affirmé les auteurs de l'école française d'ethnographie – Marcel Griaule, Germaine Dieterlen, Viviana Pâques, Dominique Zahan, et Youssouf Tata Cissé. Le *ntomo* n'était pas une société d'initiation exclusivement bambara : elle était répandue partout où des lignages mandé avaient étendu leur influence et existait, parfois sous d'autres noms, chez les Soninké, les Marka, les Malinké, les Minianka, les Senufo, jusque dans le nord de la Côte d'Ivoire. Notons que le N'tomo est le principal protagoniste du roman de l'écrivain malien Seydou Badian, *Noces sacrées*, qui raconte l'histoire d'une profanation d'un sanctuaire par un Européen et la sanction mystique qui le frappe.









3

CLOCHE, GAN, BURKINA FASO

haut. 23 cm ; 9 in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Glar, *Les Lokho, Les artisans du voltaïque précoce et leurs productions du 16e au 19e siècle*, 2019, p. 62

□ 3 000-5 000 €

Les Gan sont installés au sud-ouest du Burkina Faso, et sont réputés en Afrique de l'Ouest pour leur travail du métal. Leurs ancêtres auraient immigré depuis le Ghana au XVe siècle, emportant avec eux certaines pratiques rituelles, tels que les rites du *wuorgo*. Le *wuorgo* est une puissance qui habite les symboles de la royauté, comme le sceptre. Il est transmis entre rois lors d'un rite pendant lequel une cloche ou un grelot - désigné sous le terme *kherisè* chez les Gan – tinterait seule jusqu'au décès du souverain[1]. Depuis, ce symbole de la cloche a été repris pendant les cérémonies de deuil et d'inhumation de hauts dignitaires, et des cloches de tailles variables peuvent être portées par les protagonistes des rituels. Un exemplaire comparable à cette cloche est conservé au musée Barbier-Mueller (Inv. 1005-88), mais celle de la collection Leloup se distingue par ce décor de lézard ou saurien, proche des animaux figurants sur les amulettes et pendentifs Gan, mais aussi des caïmans des larges bracelets Gurunsi[2].

[1] Bognolo, « Une enquête chez les Gan du Burkina Faso », dans *Arts et Cultures*, 2007, p. 193

[2] Blandin, *Afrique de l'Ouest, Bronzes et autres alliages*, 2000, p. 29



4

AUTEL MINIATURE, DOGON, MALI

haut. 15 cm ; 5⅞ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 506
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 384, n° 172

EXPOSITION (S)
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Allemagne, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Dogon*, 2 septembre 2011 - 1er janvier 2012

□ 7 000-10 000 €

UN PETIT AUTEL PORTATIF, À USAGE INDIVIDUEL
Par Claude-Henri Pirat

On peut rencontrer ce type d'autel à l'intérieur d'une habitation, dans la chambre de sa ou son propriétaire par exemple. Ils ont une fonction protectrice et propitiatoire.

Les objets rituels en fer, à caractère votif, sont souvent associés à la statuaire en bois pour en augmenter le pouvoir. Souvent, comme ici pour deux d'entre eux, en forme de crosse, ils sont parfois enchâssés au-dessus de la tête d'un personnage. Maintenus sur une base en terre, ils sont, sur cet autel, disposés entre et de part et d'autre de deux figurines en bois, l'une masculine et l'autre féminine, qui semblent présenter les caractéristiques du style N'duleri.

La représentation des deux sexes, peut laisser supposer que ce petit autel avait pour vocation de favoriser la fertilité.

L'un de ces fers, en forme de personnage masculin barbu, a la particularité d'illustrer l'une des postures les plus emblématiques de la statuaire dogon : les bras levés, dont l'un très nettement orienté vers le ciel.

LES FORGERONS DOGONS
Par Hélène Leloup

L'habileté du forgeron, sa capacité à transformer en outil une masse informe de minerai en maniant le feu qui arrive du ciel, le faisaient considérer et craindre comme un magicien. Les Dogons disent : « Le forgeron est lourd sur notre tête », pour indiquer ce poids et la crainte que leur inspire sa connaissance des secrets techniques de « maître du feu ». Magicien, c'est-à-dire aussi sorcier, souvent aussi guérisseur et circonciseur.

Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 551



HELENE LELOUP, UNE FEMME MODERNE

Par Pierre Amrouche

L'art pour la vie

En introduction au catalogue Dogon de l'exposition au Musée du quai Branly de 2011, Hélène Leloup écrit : « L'art « nègre » nous offre une double vision, il nous ramène à la simplicité, à la sensibilité des premiers âges de la vie, comprenant tout en quelques lignes ou volumes, et en même temps, il permet à l'artiste de créer son œuvre : vision de survie. ». Quel bel hommage, rendu à la passion de sa vie et aux artistes africains, par cette femme volontaire elle-même sensible et simple, bien que toujours d'une élégance rare même au cœur de la brousse. Comment résumer une si longue vie de collectionneuse et de marchande spécialisée, experte en tous domaines ? De 1952, date à laquelle elle touche le continent africain et y rencontre Pierre Harter, médecin et immense collectionneur, jusqu'à 2022, année où elle offre généreusement au Musée du quai Branly un chef d'œuvre absolu, la maternité Dogon. Que d'aventures et d'épisodes, combien riches de découvertes et de rebondissements à la force du poignet, faisant triompher une volonté bien trempée de femme d'action.

Le tourbillon de sa vie

Ses champs d'activités furent certes l'Afrique en premier lieu, mais il y aura aussi l'Amérique latine et le Mexique, puis l'Océanie. Aucun domaine n'échappera à son expertise et à son œil acéré. Son goût du voyage et la découverte du génie créatif n'aura pas de frontières.

L'Afrique : c'est là qu'elle fait ses armes en compagnie du flamboyant Henri Kamer qu'elle a épousé en 1954, ce compagnonnage durera 13 ans, de Paris à New-York en passant par Cannes en 55, où ils ouvrent leur première galerie et sont actifs en maints et autres lieux. A Paris boulevard Raspail en 56, ils ouvrent leur deuxième galerie aux grands volumes, prémices de New-York en 1960, où ils toucheront la crème des collectionneurs américains et internationaux : Tishman, Wunderman, Nelson Rockefeller, Robert Goldwater (mari de Louise Bourgeois) - c'est déjà un sommet. Après New York, il y aura Palm Beach en 1967 année de sa séparation d'Henri Kamer.

De son premier mari Henri Kamer, dont elle a deux filles, elle dira qu'il était passionné de jazz, lui-même excellent musicien, et qu'il aimait la grande vie. John Houston, rencontré à Paris lors du tournage de Moulin Rouge, les invitent à Los Angeles ; là ils fréquentent toutes les stars du moment : Kirk Douglas, Robert Mitchum, Billy Wilder ; c'est aussi en Californie qu'ils découvrent l'art précolombien. Enchantés par l'Amérique, ils décident d'ouvrir une galerie à New York au 965 Madison Avenue, associés à Allan Brandt, avec pour architectes Kiesler et Bartos. Céleste et Armand Bartos devinrent de grands amis et clients des Kamer, ils leur achetèrent entre autres un superbe serpent baga. Les serpents baga furent sa première grande découverte en Guinée, lors de son long périple en Afrique de l'Ouest de Dakar à Abidjan, en 1957-58. D'autres voyages en Afrique suivirent, ainsi c'est à Abidjan en 1958 qu'elle put acheter, toujours avec Henri Kamer, la collection Roger Bédiat, riche d'objets anciens devenus fort rares, collectés avant-guerre, qui furent d'autant plus émouvants pour elle.

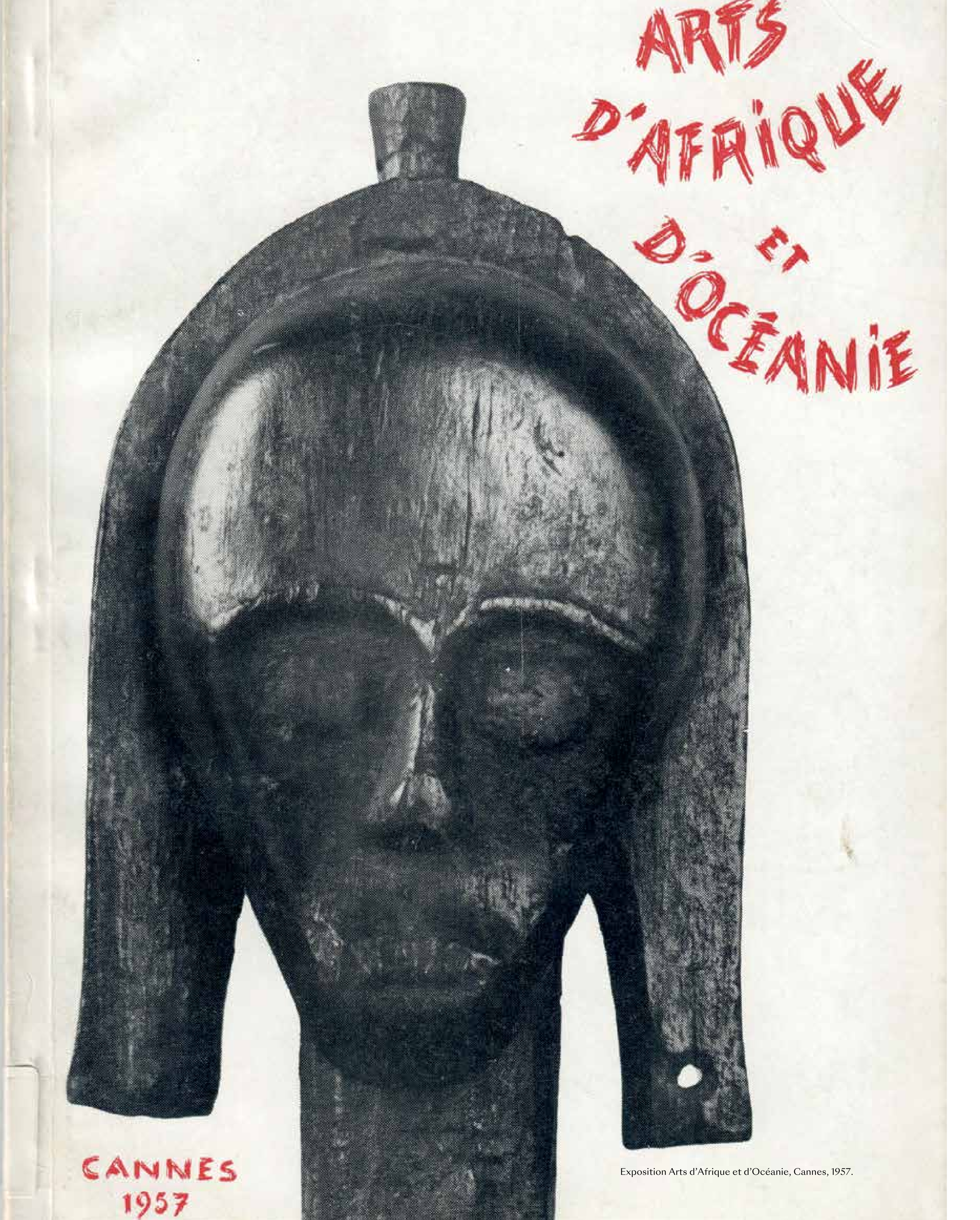
Des galeries et des hommes

Avec Henri Kamer, ils reçoivent des écrivains et des artistes tous passionnés d'art africain et d'arts océaniens : Breton, Hartung, Lhote, Max Ernst et Tristan Tzara. C'est aussi à cette période qu'elle s'intéresse à la peinture moderne et achète Hundertwasser, Bertini et Arman. Elle organise une série d'expositions avec Pierre Restany en 1957, et est l'une des premières à exposer Yves Klein. Elle fera, bien plus tard, l'acquisition d'un Bacon aux enchères.

De New York, regrettant la France, elle décide en 1966 d'ouvrir une nouvelle galerie où elle collabore avec Pierre Langlois, grand voyageur spécialiste des îles océaniennes. Y sont exposés des objets rapportés de leurs voyages respectifs. Elle se sépare de son mari n'ayant pas la même approche que lui du métier. L'association avec Pierre Langlois se termine aussi et Hélène poursuit seule sa route dans sa galerie quai Malaquais. C'est une période de travail intense et difficile, elle doit se refaire un stock et capital. Elle retourne en Afrique, au Mali, et se passionne pour les Dogons et leur culture, ce sera l'œuvre de sa vie d'antiquaire. Elle peut enfin se constituer une collection personnelle. Dans ces années, elle rencontre un collectionneur, Philippe Leloup qui partage ses idées sur l'art et sa conception intransigeante du métier, ils se marient. Il est architecte mais ferme son cabinet et tous deux remontent une galerie à New York sur Madison Avenue. Ils tiennent leurs galeries à tour de rôle, quand l'un reste à Paris, l'autre va à New York. Cela permet à Hélène de se consacrer à son « Grand-Œuvre » sur l'art dogon ; il l'occupera dix ans, jusqu'en 1994 où elle publie *Statuaire Dogon* !



Hélène Leloup devant une Toguna, Diankabou, 1957. Archives Leloup.



Exposition Arts d'Afrique et d'Océanie, Cannes, 1957.

Donner à voir : Les grandes expositions

Avec Henri Kamer, elle avait organisé l'extraordinaire exposition de Cannes en 1957 : *ARTS D'AFRIQUE ET D'OCEANIE* où sont montrés 466 objets provenant de prestigieuses collections du monde entier ; parmi les prêteurs on trouve les noms de Pierre Guerre, Charles Ratton, Robert Sainsbury, Tristan Tzara, Pierre Vérité, André Breton, Jean Roudillon et tant d'autres, mais aussi des musées d'Europe. Un incroyable succès pour ces deux personnages qui ne sont encore que des aventuriers n'ayant posé leurs pas en Afrique que depuis quelques années. Le comité d'honneur de cette exposition qui se veut internationale est stupéfiant, on y trouve le gotha des arts primitifs et des politiques de tous bords, quelle réussite ! Les relations publiques sont déjà présentes, sources de futures et nombreuses consécrations. Hélène sait se vendre et vendre ses objets.

La galerie Kamer de Paris, puis galerie Hélène Leloup quai Malaquais, va montrer bien des merveilles en son temps, de l'Afrique, de l'Océanie et d'Amérique Précolombienne. Surtout, elle est le reflet du regard audacieux d'Hélène qui veut toujours montrer autre chose, d'autres formes et d'autres matières pour éveiller le regard des collectionneurs, et en former de nouveaux. Elle sait sortir des chemins classiques de l'art nègre d'avant-guerre aux « patines téléphones » appréciées des Anciens, elle va montrer aux Modernes. Elle montre l'art Guéré-Wobé-Bété, brutal et déroutant, en 1974 les sublimes sculptures du Nigéria avec l'exposition des avants de tambour Bembé érodés par les vents, aux figures ciselées comme des Giacometti. Pourtant, si le succès d'estime est grand, commercialement c'est une déception à l'époque. Aujourd'hui, on se bat pour les acquérir quand d'aventure il en passe aux enchères ; tous les grands musées s'enorgueillissent d'en posséder un. Qu'importe l'échec financier : elle a raison et elle le sait, elle a son œil, seul lui compte.

L'art fang aura aussi sa place avec une magnifique exposition *Gabon L'ordre du sacré* dont le catalogue, en 1988, est préfacé par Louis Perrois le spécialiste mondial de cette culture. Dans cet événement trône l'admirable tête fang de l'ancienne collection Helena Rubinstein, que nous présentons aujourd'hui.

En 1994, avec Philippe, elle organise une exposition majeure sur l'art Lega avec la collection Biebuyck, ils publient un catalogue didactique qui fait date.

Ce qui l'occupe le plus dans ces années c'est bien sûr son travail de recherche sur les Dogons, elle multiplie les voyages sur place souvent en compagnie de son mari. Sur place, elle interroge les anciens et recueille toutes les informations qui vont compléter le corpus des œuvres majeures et significatives qu'elle peut dresser. Avide de comprendre elle veut aussi partager : ils vont ouvrir une école en pays dogon pour que les jeunes accèdent à la culture française en 2004. La fermeture de sa galerie du quai Malaquais lui laisse du temps pour se consacrer à ses recherches.

Une femme remarquable

En 1966, Hélène avait rédigé l'important catalogue de la vente de la collection Helena Rubinstein qui s'était déroulée chez Parke-Bernet à New York, mais c'est seul le nom de son mari Henri Kamer qui fut crédité de cet important travail ; cette humiliation sera pour elle l'occasion d'ouvrir les yeux sur la condition féminine : elle en apprécie d'autant plus les écrits de Simone de Beauvoir et devient, à sa façon encore plus féministe et indépendante. Son destin professionnel et sa vie privée sont entièrement entre ses mains. Elle seule décide de tout, tant dans ses choix esthétiques que privés. Elle est d'une totale indépendance.

C'est certainement son caractère affirmé qui est la force d'Hélène Leloup. Tous ceux qui l'ont côtoyée en sont témoins. Ce fut mon cas à partir de 1970, quand jeune antiquaire il m'arrivait de passer la voir pour lui proposer des objets rapportés de mes voyages en Afrique de l'Ouest ou d'Afrique Centrale, son choix était rapide et irrémédiable ! Plus tard, dans les ventes publiques où j'étais expert c'était pareil, elle suivait son unique guide habituel pour choisir : son œil infaillible.

In the introduction to the Dogon catalog of the exhibition at the Musée du quai Branly in 2011, Hélène Leloup wrote: “Negro” art offers us a double vision, it brings us back to the simplicity, to the sensitivity of the first ages of life, understanding everything in a few lines or volumes, and at the same time, it allows the artist to create his work: a vision of survival. What a beautiful tribute, paid to her life’s passion and to African artists. How to summarize such a long life of collector and specialized dealer, expert in all fields? From 1952, when she touched the African continent and met Pierre Harter, doctor and important collector, to 2022, the year when she generously offered to the quai Branly museum a masterpiece from her personal collection, the Dogon maternity. So many adventures and episodes, so many rich discoveries through her long career.

History

Her fields of activity were certainly Africa in the first place, but there was also a passion for Latin America and Mexico, then Oceania. No field escaped his expertise and her sharp eye. Her taste for travel and the discovery of creative genius had no boundaries.

Africa: it is there that she gained her knowledge in company of the flamboyant Henri Kamer whom she married in 1954. This marriage lasted 13 years, from Paris to New-York while passing by Cannes in 1955, where they open their first gallery. In Paris, on boulevard Raspail in 1956, they opened their second gallery with large, beautiful space, the forerunner of the New York gallery. In New York they were able to work with many important American and International Collectors from the gallery on Madison Avenue including Paul Tishman, Lester Wunderman, Nelson Rockefeller, Robert Goldwater (Louise Bourgeois’ husband. New York the Kamers opened the gallery in Palm Beach in 1967.

Of her first husband Henri Kamer, with whom she had two daughters, she would say that he was passionate about jazz, himself an excellent musician, and that he loved life. John Houston, whom she met in Paris during the filming of Moulin Rouge, invited them to Los Angeles, where Houston introduced them to many stars: Kirk Douglas, Robert Mitchum, Billy Wilder. It was in California that they discovered pre-Columbian art. Enchanted by America, the Kamers decided to open a gallery in New York at 965 Madison Avenue, associated with Allan Brandt, and with Kiesler and Bartos as architects. Céleste and Armand Bartos became great friends and clients of the Kamers and bought a beautiful Baga snake from them.

The Baga snakes were one of Helene’s her first great discoveries in Guinea, during her long journey in West Africa from Dakar to Abidjan, in 1956-57. Other trips to Africa followed. In Abidjan in 1958 she and Henri were able to buy the Roger Bédiat collection, a superb group of ancient objects that had become very rare, by the 1950s, and which had been collected before the war.

Galleries

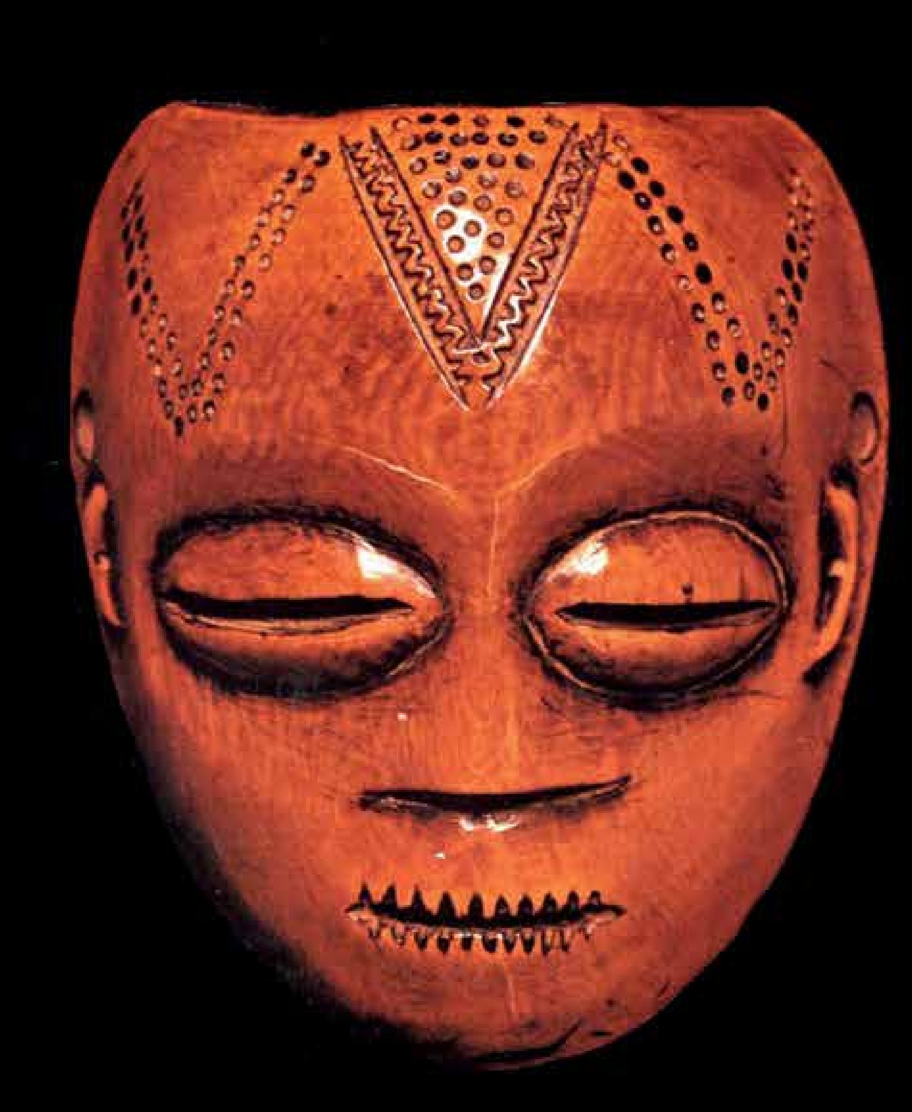
With Henri Kamer she opened Cannes in 1955 and Paris, 90 boulevard Raspail in 1957. They received writers and artists all passionate about African and Oceanic art: Breton, Hartung, Lhote, Max Ernst , Yves Klein, and Tristan Tzara. It was also during this period that she became interested in modern painting and bought Hundertwasser, Bertini and Arman. She set up a series of exhibitions with Pierre Restany in 1957. She and Henri were the first to exhibit Yves Klein in New York. Much later, she acquired a Bacon from auction.

While living in New York, missing France, she decided to open a new gallery in collaboration with Pierre Langlois, a great traveler specializing in the Oceanic islands. From 1966 objects brought back from their respective travels were exhibited, each with a catalog. After a period she opened her own gallery on the quai Malaquais. During this rebuilding period, now divorced and working alone, she returned to Africa, to Mali, and became fascinated by the Dogons and their culture. Her love for the ancient art and culture would become her life’s work as a scholar and art dealer. During these years she met an architect and collector, Philippe Leloup, who shared her ideas on art and her uncompromising conception of the profession. He joined her gallery and together they expanded to Madison Avenue in New York, running two galleries at the same time. Philippe’s entry into the business gave time for Hélène to devote herself to her “Great Work” on Dogon art. The research and documentation occupied her for ten years, until 1994 when she published *Statuaire Dogon*!



Hélène Kamer en Côte d’Ivoire, vers 1960. Archives Leloup.

new_york paris palm_beach galleries



Galerie Kamer, Recent Acquisitions, 1967.

To give to see: The great exhibitions

With Henri, Helene organized the extraordinary exhibition in Cannes in 1957: ARTS OF AFRICA AND OCEANIA where 466 objects from prestigious collections from all over the world were shown. Among the lenders were the names of Pierre Guerre, Charles Ratton, Robert Sainsbury, Tristan Tzara, Pierre Vérité, André Breton, Jean Roudillon and so many others, as well as museums in Europe.. The honorary committee of the exhibition reflect the international stature of collectors and politicians alike. A very good sense of public relations was already present; Hélène already knew how to sell herself and her objects.

The Kamer gallery in Paris, in New York, and later the Leloup gallery on the quai Malaquais, showed many wonders, from Africa, Oceania and Pre-Columbian America. Above all, the galleries reflect Hélène's daring eye; she always wanted to show something else, other forms and other materials to awaken the eyes of collectors, and to form new ones. She knows how to leave the classical paths of pre-war "Negro "art with the "telephone patinas" appreciated by the first years of the twentieth century and embrace other cultures. Exhibition such as that of Guéré-Wobé art, are brutal and disconcerting. In 1974 the sublime sculptures of Nigeria with the exhibition of the MBembé drum fronts eroded by the winds, with figures chiseled like Giacometti. However, at the time while the critical success was high, commercially it was a disappointment at the time. Today, people fight to acquire the rare Mbembé when they are auctioned off; all the major museums are proud to own one. Helene was right about their importance, and she knows it, she had her vision.

Fang art had its place with a magnificent exhibition *Gabon L'ordre du sacré* whose catalog, in 1988, was prefaced by Louis Perrois, the world specialist of this culture. In this event, the admirable Fang head from the former Helena Rubinstein Collection, was depicted on the cover.In 1994, with Philippe, she organized a major exhibition on Lega art, with the scholarship provided by Daniel Biebuyck, a milestone.

What occupied her most during these years was of course her research work on the Dogon. She multiplied her trips to the area often in the company of her husband. She interviewed the elders and collected all the information that would complete the corpus of major and significant works that she could draw up. Eager to understand, she also wanted to share: they opened a school in Dogon country so that young people could have access to French culture in 2004. The closing of her gallery on the quai Malaquais leaves her time to devote to her research.

A remarkable woman

In 1966, Hélène was asked to participate in the important catalog for the sale of the Helena Rubinstein collection, which took place at Park-Bernet in New York. However, only her husband, Henri Kamer's, name was credited for this important research. This humiliation opened her eyes to the condition of women: she appreciated Simone de Beauvoir's writings even more and became, in her own way, more feminist and independent. Her professional destiny and private life were entirely in her hands. She became more independent, gaining confidence in her ability as a dealer. Her assertive character is a great strength of Hélène Leloup. All those who have worked with her have witnessed her force and direction. This was my case from 1970 onwards, when as a young antique dealer I went to see her to propose objects brought back from my travels in West or Central Africa. Her choices were quick and irrevocable! Later, in the public sales where I was an expert, it was the same, she followed her usual guide in selection: her infallible eye.



5

STATUE, DOGON / NIONGOM, MALI

haut. 110 cm ; 43¼ in

PROVENANCE
El-Hadj Gouro Sow, Bamako, Mali
Hélène et Henri Kamer, Paris, acquis en 1957
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Meauzé, *L'Art Nègre*, 1967, p. 152, n° 1
Les Dogons, 1973, p. 18
Kerchache, Paudrat, *L'Art Africain*, 1988, p. 365, n° 269
Leloup, « Dogon Figure Styles », dans *African Arts*, 1988, p. 46
Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, n° 27
Schmidt, Heymer, Leloup, *Chefs-d'oeuvre de la statuaire Dogon*, 1998, p. 64, n° 8
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 222-223
Blanc, « L'harmonie au monde », dans *Connaissance des arts, hors-série n° 490*, 2011, p. 20

EXPOSITION (S)
Le Creusot, CRACAP, *Les Dogons*, 1973
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Bundeskunsthalle Germany, *Dogon*, 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012

Un certificat de datation par Carbone 14 a été délivré le 23 août 1984 par le laboratoire Teledyne Isotopes : âge 400 ans

150 000-250 000 €

MESURE DE L'ANCIENNETÉ DES STATUES PAR LE CARBONE 14

Par Hélène Leloup

J'ai commencé très tôt à vouloir utiliser cette nouvelle méthode - à l'étranger, car le CEA de Saclay ne pouvait travailler que pour des commandes officielles. Grâce à un ami, Jay Last, qui nous adressa à Télédyne, et avec l'aide du Metropolitan Museum of Art pour le prélèvement, j'obtins le résultat de la statue Niongom. J'étais enchantée et continuai avec le laboratoire de l'université d'Arizona. Rentrée à Paris, je m'adressai à l'université de Zurich. Il me fallait trouver des pièces intéressantes, et peu de collectionneurs étaient prêts à payer un test pour connaître l'ancienneté des œuvres qu'ils possédaient. Ces résultats et les livres anciens parlant des migrations formaient un puzzle dont la dernière pièce serait l'enquête sur le terrain.

La détermination de l'ancienneté d'une statue par la datation au carbone 14 ne peut être qu'approximative – bien que les tests se soient affinés ces dernières années, car elle donne seulement l'âge du bois. Cependant, nous savons que les sculpteurs travaillaient sur du bois vert : un bois ancien desséché est difficile à sculpter - dans ce cas, un microscope montre les coups d'outils. Certains faussaires utilisent des bois anciens, par exemple des poutres de vieilles mosquées reconstruites. C'est pourquoi je me suis intéressée à la patine qu'Alain Dominique Reymond a étudiée et qui est fort difficile à imiter.

Il existe des statues moins anciennes mais de bonne qualité, pour lesquelles le carbone 14 ne donne pas de résultat, néanmoins elles sont en nombre restreint. Evidemment, le style de la sculpture est primordial ; les familles y prêtaient attention.

Leloup, *Dogon*, 2011, p. 155

LA STATUAIRE NIONGOM

Par Hélène Leloup

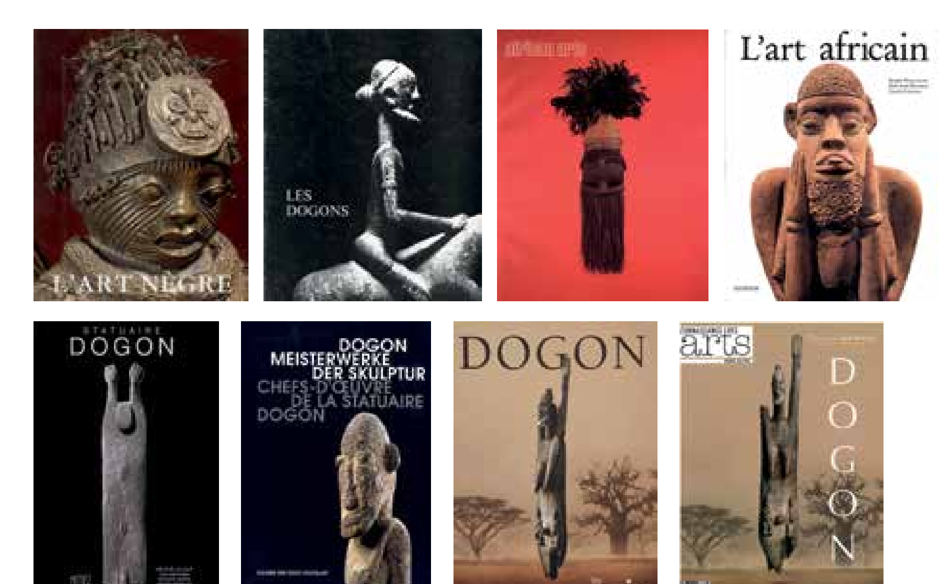
Nous avions cerné un type de statues qui paraissaient très anciennes et, au cours de nos enquêtes sur le terrain, dans la falaise sud (de langue toro), nos informateurs les avaient identifiées et attribuées aux « Nonmo » ou « Niongom ». Nous hésitions à adopter le nom ainsi indiqué car, si nos interlocuteurs parlaient de ces « N'iongom » comme d'anciens habitants connus de tous, nous ne les avions jamais vus mentionnés dans la littérature ethnographique. Desplagnes, en effet, n'a pas conduit très loin son enquête les anciens habitants, sachant bien que ce groupe était disparu depuis fort longtemps. Il est très difficile de transcrire phonétiquement un mot nouveau : compte tenu de la prononciation changeante suivant les interlocuteurs, une nuance de son change le sens.

[...]

Nos informateurs étant unanimes à dire qu'il s'agissait d'une population installée depuis toujours dans le Bombou, avant l'arrivée des Dogon-Mandé dont certains rites avaient été conservés, par exemple les rites « Ara » ou *anranmognuna* ancêtres mythiques, encore employés sur le plateau pour la guérison des femmes stériles.

Ces statues attribuées aux Niongom, toutes d'un âge certain, possédaient un ensemble de traits stylistiques dénotant une origine commune[1]. Peut-être s'agissait-il des anciens habitants du couloir de Toloy descendus de leurs grottes ? Cette théorie cadrait tout à fait avec la manière dont était décrite la découverte de la statue la plus connue de ce type : celle du musée de l'Homme rapportée de Yayé par Denise Paulme et Deborah Lifchitz[2].

[...]



D'après nos renseignements, ces statues n'auraient pas été trouvées dans les cimetières mais dans des autels abandonnés d'où le petit nombre ayant survécu grâce à leur bois très dur, le *minu*. En donno, elles sont appelées *yébéné*, ce qui montre bien qu'il s'agit de pièces très anciennes puisque les Yébéné désignent les premiers hommes immortels, détenteurs du terroir.

Le style des sculptures susceptibles d'avoir été apportées par la migration mandé nous étant inconnu, nous ne pouvons juger exactement de ces emprunts stylistiques. Mais il est évident que certaines caractéristiques du style niongom vont contribuer à la formation du style classique dogon de la falaise : nez en flèche et yeux en losange notamment. Ils n'ont ni les uns ni les autres de scarifications faciales mais parfois une scarification en zigzag d'une épaule à l'autre. Toutes les statues désignées par nos informateurs appartenaient à un même style cohérent, précis, plein de force, aux volumes accentués. Elles dépeignent des hommes frustes aux traits rudes : nez et bouche accentués et, s'agissant de sculptures anciennes, sont souvent très érodées.

Les caractéristiques du style niongom : statues souvent de grande taille ; tête ronde, exagérée, où la calotte crânienne est parfois accentuée par une coupure ; traits du visage accentués, nez en flèche ; yeux en bouton ou en losange ; prognathisme ; bras collés au corps ; seins accrochés à une sorte d'encolure massive (formée par les épaules) sur laquelle court un large chevron ; pas de scarifications ou alors il s'agit de familles influencées par les Djennenké.

Beaucoup semblent hermaphrodites, l'usure, en de nombreux cas, ne permettant pas de se prononcer. Par exemple, le cavalier Wunderman, à croupetons sur un cheval (?) aux pattes casées, est doté de seins féminins[3]. Nous en avons retrouvé une trentaine d'exemplaires intéressants mais il en existe d'autres souvent méconnus à cause de leur état de délabrement.

Le style niongom présente une particularité notable : l'emploi de la forme naturelle de la branche de l'arbre, de sa courbure[4], ce qui est rare dans la sculpture africaine. De ce type, la plus ancienne connue serait celle reproduite planche 29, puis celle reproduite planche 3. Signalons celle du musée de Tervuren n° 66-21-31.

Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 141-142-143

[1] Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, n° 25-33
[2] Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, n° 30
[3] Meauzé, 1967, *L'Art Nègre, Sculptures*, p. 154, n° 2
[4] Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, n° 29, 30, 32


Appartement rue Séguier, vers 1980.





6

CASQUE EN BRONZE, YORUBA, NIGÉRIA

haut. 20 cm ; 7⅞ in

PROVENANCE
Lau Sunde (1910-1979), Copenhague, Danemark
Gerbrand Luttik / Steven van de Raadt
Galerie Balolu, Amsterdam
Hélène Leloup collection, Paris

PUBLICATION (S)
Lehuard. *Arts d'Afrique Noire*, n° 72, hiver 1989, p. 28
Lehuard, *Arts d'Afrique Noire*, n° 130, été 2004, p. 24
Joubert, *Visions d'Afrique*, 2003, p. 201, n° 149
Falgayrettes-Leveau, *Animals*, 2007, p. 42
Lebas, *Arts du Nigéria dans les coll. privées française*, 2012, p. 77

EXPOSITION (S)
Amsterdam, Galerie Babolu, octobre 1989
Taïwan, *Visions d'Afrique*, National Museum of History, 6 décembre 2003 - 22 février 2004
Paris, Musée Dapper, *Animals*, 2007, 11 octobre 2007 - 20 juillet 2008
Québec, Musée de la Civilisation, *Arts du Nigéria dans les coll. privées françaises*,
23 octobre 2012 - 21 avril 2013
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *L'Afrique des routes*, 31 janvier - 12 novembre 2017

70 000-100 000 €



Lau Sunde dans son bureau.
Collection privée Lau Sunde.

UN HEAUME EN BRONZE OWO SURRÉALISTE !

Par Dr Max Itzikovitz

Il présente un puissant corps de serpent cornu joliment lové se terminant par une tête de cheval harnachée, surmontée de deux oreilles, mythique et surréaliste.

Le corps du serpent est attaqué par trois rapaces au plumage élégant.

De chaque côté de la gueule du cheval, sortent des volutes stylisées en « S ». Ces décors en « S » apparaissent aussi sur certaines manchettes Owo ornées de sirènes dont la queue se termine par une tête d'antilope, laissant échapper par la gueule deux volutes élégantes semblables à celles-ci.

A la base du heaume, symétriquement, un petit cylindre pouvait supporter un ornement.

Ce heaume était porté par un homme de haut rang social ou sacerdotal.

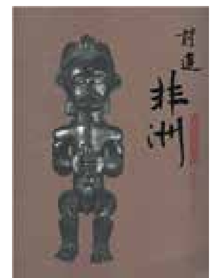
Comme beaucoup de fontes très anciennes, ce heaume est remarquable par sa finesse. A cette époque (XVème siècle), les modèles en cire façonnés par les artistes sont très fins. Le serpent est évidé, les trois rapaces sont en creux. La fonte ne présente pas de manque à la coulée. L'épaisseur de l'œuvre est de deux à trois millimètres. Ce heaume est donc léger à porter.

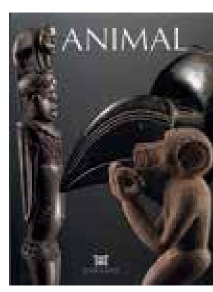
On connaît une tête de cheval semblablement harnachée sur des cloches de la même période et du même style : voir « Art of metal in Africa » présentée à New York par Marie-Thérèse Brincard en 1982 à l'African-American Institute.

Maintes fois publié et reconnu pour sa grande qualité de fonte et de ciselure, ce casque est le résultat d'une incroyable maîtrise des arts du feu, dans le sillage de bronzes du Royaume du Bénin. Son iconographie, bien que mystérieuse participe à l'esthétique de la pièce. Selon Hélène Joubert, cette scène, dont l'animal principal se rapproche du serpent-antilope, s'inspire des modèles du Royaume de Bénin, ajoutant que « le corps enroulé du serpent est en général associé avec un très ancien motif exprimant la puissance des chefs et de prêtres : il exprime sur le plan métaphorique, la tension et la résolution des conflits »[1].

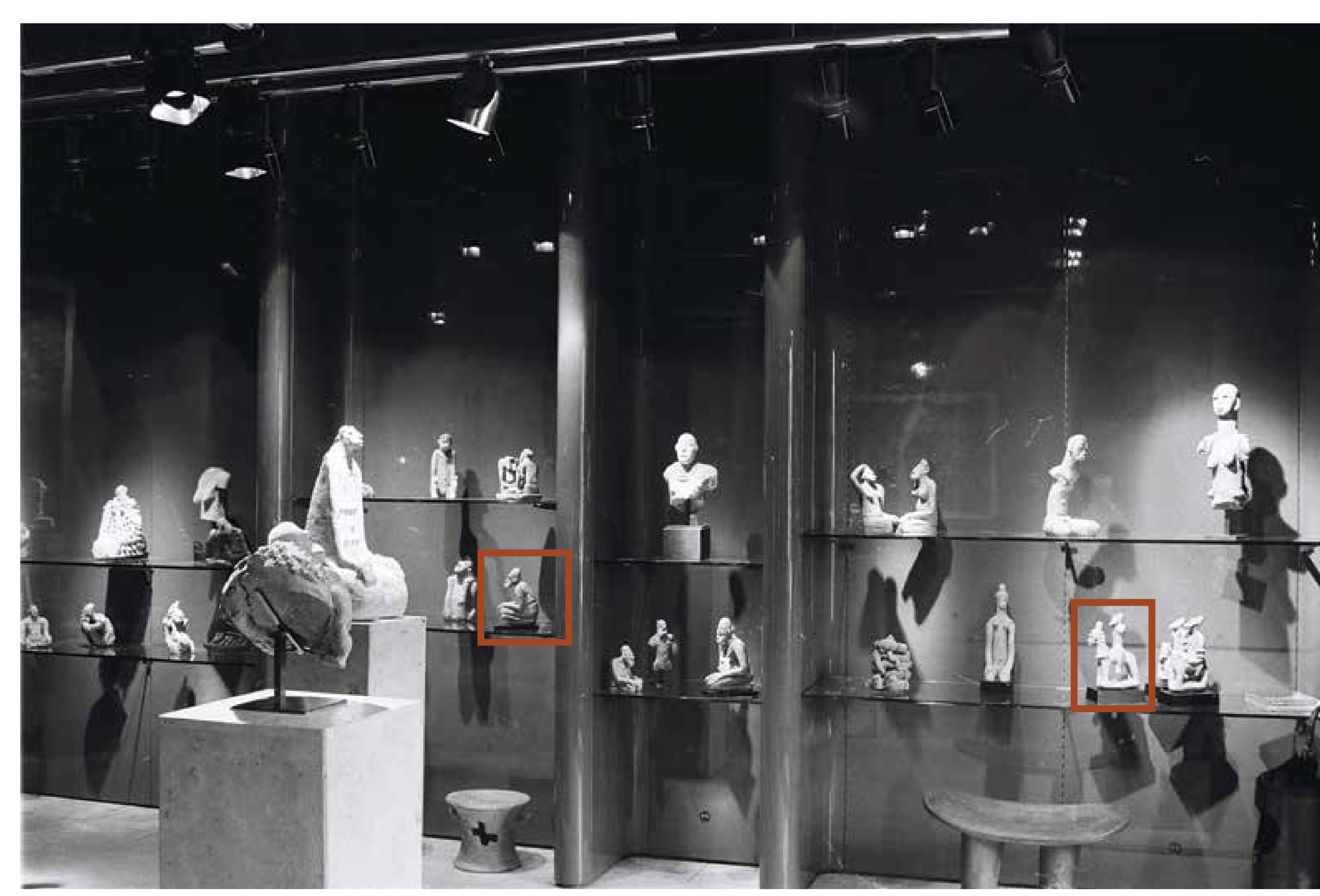
[1] Joubert et alii, *L'Art du Nigeria dans les collections privées françaises*, 2012

Maintes fois publié et reconnu pour sa grande qualité de fonte et de ciselure, ce casque est le résultat d'une incroyable maîtrise des arts du feu, dans le sillage de bronzes du Royaume du Bénin. Son iconographie, bien que mystérieuse participe à l'esthétique de la pièce. Selon Hélène Joubert, cette scène, dont l'animal principal se rapproche du serpent-antilope, s'inspire des modèles du Royaume de Bénin, ajoutant que « le corps enroulé du serpent est en général associé avec un très ancien motif exprimant la puissance des chefs et de prêtres : il exprime sur le plan métaphorique, la tension et la résolution des conflits ».









Exposition *Terres cuites de la boucle du Niger et alentour* à la Galerie Leloup, 1986. Archives Leloup

HÉLÈNE LELOUP ET LE MALI MÉDIÉVAL

Par Bernard de Grunne

L'exposition Terres cuites de la boucle du Niger Djenné et alentour organisée par Hélène Leloup dans sa galerie en septembre 1986 fut pionnière par le nombre et la variété de sa sélection, car ce fut la première fois que ce thème fut abordé de manière aussi approfondie en France.

La première exposition sur les terres cuites médiévales du Mali fut celle intitulée Terres cuites anciennes de l'Ouest Africain dont je fus le commissaire à Louvain-la-Neuve du 24 mai au 14 juin 1980 [1]. Une seconde exposition sur les terres cuites dites Djenné fut organisée par Fred Jahn dans la galerie Biederman à Munich en 1982 et une troisième à Anvers en 1984 [2].

L'exposition de la galerie Leloup comptait 93 sculptures dont 64 œuvres du style qu'elle qualifia de « Djenné » et 29 sculptures du style dit « Bankoni » localisé plus au sud du delta intérieur du Niger. L'intérêt de cette exposition historique réside dans la présentation d'un large ensemble démontrant la grande variété stylistique des représentations humaines et animales de ces deux corpus.

Je me suis efforcé de trouver une appellation plus appropriée pour ce style artistique unique dans la statuaire en terre cuite du Mali médiéval qui s'est épanouie entre 700 et 1700 après J.-C. Le nom « Djenné » proposé initialement par Jean Laude et Jacqueline Delange et repris par Hélène Leloup me semblait trop étroitement associé à la ville actuelle de Djenné, avec sa splendide grande mosquée.

J'ai donc proposé de le nommer le « style Djenné-Djeno », qui renvoie à Djenné-Djeno (« l'Ancienne Djenné »), site historique de la première ville de Djenné et précurseur de la Djenné moderne islamisée à son emplacement actuel. C'est là que quatre statuettes en terre cuite et quelques fragments ont été mis au jour par une équipe placée sous la direction des archéologues américains Roderick et Susan McIntosh.

La statuette agenouillée est un exemple caractéristique du style Djenné-jeo. Elle représente une image d'orange, agenouillée, les bras et mains posées sur les genoux, la seconde avec les mains posées sur la tête, une attitude pour implorer la naissance d'enfants. Ce type de statues était vénéré dans des sanctuaires particuliers, qui étaient, selon mes informateurs, les premiers bâtiments construits lors de la fondation de nouveaux villages. Un aspect important des rituels impliquant ces statues était l'offrande de sacrifices au cours desquels l'adorateur adoptait la même position que la statue à laquelle il était confronté. Le fait que les gens d'aujourd'hui, qui sont peut-être les descendants des créateurs de cette statuaire, se souviennent encore de certaines postures rituelles témoigne de l'importance, de la diffusion et de la persistance de ce culte dans le delta intérieur du Niger.

Les deux autres sculptures font partie d'un style de terres cuites bien différent que j'avais désigné comme le style Bankoni du nom d'une des localités les plus anciennes des rives du Niger situé dans le sud du Mali entre Bamako et Koulikoro[3]. Une première exposition sur le style Bankoni au modelé longiligne qui se démarque de celui de Djenné-jeno eut lieu dans une galerie de New York en 1982 [4]. L'élégante statuette féminine au torse longiligne, les bras allongés le long du corps et la tête penchée en arrière regardant vers le ciel ainsi que l'étonnant cavalier monté sur un quadrupède, sorte de génie cheval, animal fabuleux et puissant sont des œuvres exemplaires du corpus de Bankoni.

La sculpture de Djenné-Djeno a surgi au milieu de la vaste plaine d'inondation du delta intérieur du Niger, qui s'étend sur plus de 160 000 kilomètres carrés et est encadrée par le puissant fleuve Niger et son affluent le Bani. Ce magnifique style artistique est un véritable « don du Fleuve ». La civilisation de Djenné-Djeno et ses formes artistiques sont à l'art de l'Afrique occidentale ce que la civilisation olmèque, née dans les marécages autour de San Lorenzo, est à l'histoire de l'art de la Mésoamérique, le Nil à l'Égypte, et la plaine alluviale du Tigre et de l'Euphrate aux grandes civilisations mésopotamiennes du Moyen-Orient.

1 de Grunne, « Terres Cuites anciennes de l'Ouest Africain », *Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'U.C.L. n° 22*, Louvain-la-Neuve, 1980

2 de Grunne, *La statuaire en terre cuite du delta intérieur du Niger au Mali*, 1982 et Adrian Claerhout, *Ancient terracotta statuary and pottery from Djenné*, 1984

3 de Grunne, *op. cit*, 1980, p. 123-132

4 Knopfelmacher, *Excavated « Bambara » Terra Cotta*, 1982



7

STATUE, DJENNÉ, MALI

haut. 23 cm ; 9⅛ in

PROVENANCE
Baba Kéita, Mali
Collection Hélène Leloup, acquis en 1972

EXPOSITION (S)
Paris, Galerie Leloup, *Terres cuites de la boucle du Niger et alentour*, septembre 1986

PUBLICATION (S)
Leloup, *Terres cuites de la boucle du Niger et alentour*, 1986, p. 9, n° 3

12 000-18 000 €





8

PORTE, DOGON, MALI

65 cm x 50 cm ; 25¾ in x 19⅝ in

PROVENANCE
John J. Klejman, New York
Collection Alexander S. Honig, New York
Sotheby's, New York, *The Alexander S. Honig Collection of African Art*, 18 mai 1993, n° 34
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 369, n° 100

EXPOSITION (S)
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

15 000-25 000 €

LES GRENIERS ET LES PORTES DOGONS

Par Hélène Leloup

Le grenier dogon domine l'espace domestique organisé autour d'une cour intérieure et représente un aménagement important du terrain de la concession familiale. Surélevé pour mettre son contenu à l'abri des rongeurs, il adopte un plan circulaire, ou carré pour les plus importants, et ses murs de pisé se rejoignant vers le sommet sont coiffés d'un toit de chaume pointu. Symbole d'abondance, de sécurité et de richesse, il peut porter un décor peint ou sculpté, son ouverture d'accès se caractérise aussi par la présence d'images.

Mentionnons aussi les portes de greniers renfermant les récoltes et celles, plus petites, des placards individuels abritant vêtements ou bijoux personnels. La plupart de ces portes sont ornées de sculptures et de serrures anthropomorphes ou zoomorphes plus ou moins élaborées et au relief plus ou moins prononcé (F. NDiaye, « Enquête sur les serrures et les portes dogon » dans *É.M.*, 1972). Ces représentations d'ancêtres et d'animaux totémiques sont censées défendre l'intégrité de l'intérieur, protéger les possessions du propriétaire. Les portes très ornées de personnages sont l'apanage des chefs de clan dont elles rappellent les ancêtres masculins, d'où le nombre irrégulier de personnages reflétant l'ordre patrilinéaire. Ces portes étaient elles-mêmes un signe de la richesse de leur propriétaire qui choisissait souvent d'évoquer la fécondité féminine, autre richesse, sous la forme de seins féminins.

Les portes de grenier appartenant à un Hogon, à un Binu, ou au chef de guerre du village (naba amirou) montrent en général son animal totémique.

Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 332 et p. 497



Porte du grenier du chef Ogubarra Dolo, Sanga, 1957. Archives Leloup.



9

STATUE TELLEM, MALI

long. 46 cm ; 18⅛ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Mollet-Vieville, « Helene & Philippe Leloup », dans *Galerie Magazine*, décembre 1989 - janvier 1990, p. 116
Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, n° 55
Homberger, *Die Kunst der Dogon*, 1995, n° 43
Schmidt, Heymer, Leloup, *Chefs-d'oeuvre de la statuaire Dogon*, 1998, p. 80, n° 15
Bassani *et alii*, *Arts of Africa, 7000 ans d'Art Africain*, 2005, p. 186, n° 69a
Leloup, *Dogon*, Paris, 2011, p. 353, n° 22

EXPOSITION (S)
Stuttgart, Galerie der Stadt, *Chefs-d'oeuvre de la statuaire Dogon*, 26 avril - 2 août 1998
Monaco, Grimaldi Forum, *Arts of Africa, 7000 ans d'Art Africain*, 16 juillet - 4 septembre 2005
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Bundeskunsthalle Germany, *Dogon*, 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012

70 000-100 000 €

"Statuette toute en finesse montrant les débuts de la sculpture réaliste, avec des seins féminins et un léger fléchissement des jambes, comme le seront plus tard presque toutes les statues."

Leloup, *Chefs-d'œuvre de la statuaire Dogon, 1998, p. 80*



ETUDE DES PATINES DOGON ET TELLEM

Les études scientifiques sont partie intégrante des recherches d'Hélène Leloup sur l'art Dogon. Pionnière dans la datation par Carbone 14 dans les années 80, qui a permis d'affiner l'étude stylistique et historique des sculptures Dogon, Hélène Leloup a rapidement compris que ces datations devaient être complétées par une étude des patines[1], afin d'analyser leur composition et d'en déduire l'utilisation rituelle. L'exposition Dogon au Musée du quai Branly en 2011 a été l'occasion de fédérer chercheurs, scientifiques et historiens de l'art autour de cette problématique, et a permis la publication de deux études sur la composition et l'aspect des patines Dogon et Tellem.

L'étude d'Alain-Dominique Reymond sur les aspects des patines dresse une classification, et permet de rapprocher la patine de cette statue Tellem du Type A :

Type A : patines présentant une surface grenue
Le relief caractéristique est celui d'une grenure semblable à celle d'un maroquin à grains fins faiblement écrasés ou arrondis.

- le type A.a : dans sa forme la plus fine, la grenure est très serrée, régulière et d'épaisseur constante (à peine 1 millimètre). Elle consiste en un semis de très petites excroissances au modelé légèrement arrondi. Les reliefs sont très adoucis et leur surface est d'une rugosité presque imperceptible au toucher tant le grain est fin. La fig. 1 (d'une statue dogon) en montre un spécimen d'une exceptionnelle qualité.

[...]

Alain-Dominique Reymond, « Des différents aspect des patines pré-dogon et dogon », *Dogon*, 2011, p. 393

[1] Leloup, *Dogon*, 2011, p. 155

SOUVENIR DE MES PREMIÈRES RENCONTRES AVEC HÉLÈNE ET PHILIPPE LELOUP DANS LEUR GALERIE DU QUAI MALAQUAIS

Par Adrian Schlag

En tant que jeune marchand, c'était toujours une aventure excitante de se tenir devant la porte, de sonner, et de patienter pour avoir accès à l'une des galeries les plus légendaires de Paris.

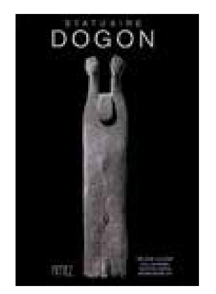
Il y avait toujours des pièces incroyables à voir, et Hélène et Philippe Leloup ne se lassaient jamais de me montrer leurs nouvelles acquisitions. Au début, jamais je n'aurai imaginé pouvoir leur acheter quelque chose, mais après quelques années j'ai réussi à acquérir, pour moi ou mes clients, quelques magnifiques pièces.

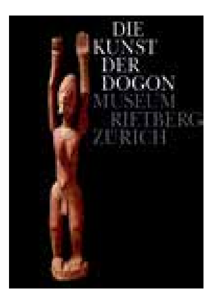
Une des pièces les plus fascinantes de la collection d'Hélène Leloup est pour moi une statue Tellem abstraite aux bras levés, entièrement recouverte d'une patine sacrificielle.

Sa silhouette fortement abstraite souligne un corps simple et longiligne. Les bras sont levés au-dessus de la tête dans un geste de supplication ou de reddition. La surface entière de la statue est couverte d'une épaisse patine brun clair présentant une texture rugueuse. Cette patine est le résultat d'une application répétée pendant des années de sang animal et de bière lors de cérémonies rituelles. Avec le temps, ces matières se sont incrustées dans le bois, créant une épaisse couche de patine sacrificielle qui a protégé la statue des éléments et l'a préservée pendant des siècles.

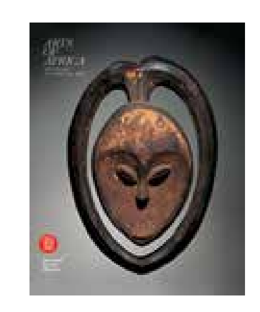
Cette statue en particulier est un puissant exemple de l'esthétique Tellem et offre un apercu des pratiques culturelles et religieuses d'une civilisation disparue.

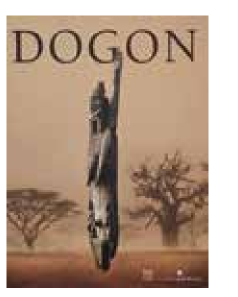
Comme Hélène, j'ai pu avoir la possibilité de visiter le plateau de Bandiagara au Mali, et la magie de ce lieu dépasse.











CES FEMMES, CES PIONNIÈRES

Par Elena Martínez-Jacquet

Il est fréquent de lire ou d'entendre dire au sujet d'Hélène Leloup qu'elle est une véritable pionnière dans le domaine des arts d'Afrique et d'Océanie. Ce qualificatif élogieux qu'elle partage avec une poignée de de femmes remarquables dont l'histoire de l'art a retenu le nom – telles Nancy Cunard, Helena Rubinstein ou encore Peggy Guggenheim, pour ne citer que les plus célèbres –, Hélène Leloup, à l'instar de ces grandes figures évoquées, ne le doit pas à sa condition de « femme dans un monde d'homme », une autre formule souvent employée pour la décrire. Aussi, l'importance de ces femmes dépasse-t-elle largement, en effet, toute question de genre, pas plus qu'elle ne tient uniquement au caprice du temps qui en a fait les premières à apparaître sur la scène des arts d'Afrique, ni à leur indéniable détermination, indépendance et force de caractère. Si chacune d'entre elles mérite le statut de « pionnière » c'est parce qu'elles sont à l'origine d'une contribution déterminante grâce à laquelle leur domaine d'activité a connu une évolution significative. Sans aucune vocation d'exhaustivité, nous souhaitons là revenir sur certaines de ces figures féminines incontournables – ainsi que sur les fenêtres qu'elles ont permis d'ouvrir – pour rendre hommage à ces pionnières dont il est possible de penser que l'exemple a pu inspirer Hélène Leloup dans son parcours de vie.

Dès les prémices de ce nouveau marché qui s'est développé dans le monde occidental sous l'impulsion des artistes et des intellectuels d'avant-garde du XXe siècle, les femmes ont joué un rôle déterminant. Dans ce contexte, le premier nom qui s'impose est celui de Nancy Cunard (1896-1965), revendiquée par l'exposition *L'Atlantique Noir* de 2014 au musée du quai Branly - Jacques Chirac. Riche héritière de l'armateur britannique de la Cunard Line tout autant que poète, écrivaine et éditrice, Cunard fut une figure européenne essentielle de la contre-culture artistique et intellectuelle de l'entre-deux-guerres. Passionnée d'arts d'Afrique, dont elle collectionnait des bracelets anciens, elle s'investit, comme personne avant elle, dans la déconstruction du préjugé racial que subissaient les Noirs, qu'ils soient américains, africains ou européens.

Cette militance est portée par sa *Negro Anthology*[1] parue en 1934, un ouvrage de plus de huit-cent soixante pages dont elle fut l'instigatrice et auquel contribuèrent plus de cent cinquante intellectuels et artistes de son temps, et qu'il est possible de lire dans son intégralité grâce à la réédition en fac-similé sortie en 2018 aux Nouvelles éditions Place.

Moins politique mais tout aussi véhément, deux grandes championnes du Beau mérite, se doivent d'être célébrées en tant que premières femmes collectionneuses dans le domaine. Ces dames sont bien évidemment Helena Rubinstein (1870-1965) et Peggy Guggenheim (1898-1979), deux contemporaines distinguées, déterminées et avides de culture, jouissant d'une indépendance économique peu commune aux femmes de leur temps, grâce à laquelle elles purent se lancer avec fougue dans la collection – d'art moderne tout comme de l'art africain et océanien qui en fut à l'origine – et y trouver une forme d'expression de leur sensibilité voire, même, d'affirmation de leur personnalité non-conformiste[2]. En effet, au-delà des différences de goût, d'envergure des fonds et de réseaux, toutes deux se rejoignent dans une pratique de la collection éminemment éclectique, esthétique et intime, revendiquant la dimension artistique de chaque œuvre rassemblée et refusant toute hiérarchie entre les disciplines. Cette approche se manifeste très clairement dans le soin accordé à l'intégration des pièces dans l'espace de vie dont témoignent les nombreuses photographies existantes des résidences d'Helena Rubinstein tout comme de Peggy Guggenheim.

Ces prises de vue, où trônent bien souvent les collectionneuses dans un geste d'affirmation, dévoilent un sens aigu de la mise en scène grâce auquel les œuvres présentées deviennent, en plus d'un objet esthétique, un signe de distinction et de sophistication.

Ces pionnières du goût purent développer leur passion par l'existence d'un réseau de galeries auquel contribuèrent également quelques femmes de caractère. L'une des plus célèbres est la collectionneuse et marchande belge Jeanne Walschot (1896-1977) qui, loin d'incarner les stéréotypes de discrétion et de mesure attribués à la gent féminine, mena une carrière trépidante sur près de cinquante ans à la tête d'une enseigne spécialisée dans la vente d'art africain à Bruxelles. Nommé « Armes du Congo » à ces débuts, le commerce de

Walschot devient « Art nègre » en 1926, un changement de nomenclature qui reflète, à lui seul, l'exceptionnel engagement précoce de sa gérante dans la revendication de la dimension artistique des œuvres africaines qui y étaient proposées[3].

Sur la place parisienne, la vedette féminine est tenue par Marie-Ange Saulnier-Ciolkowska (1898-1992). Celle qui fut la première marchande d'arts d'Afrique et d'Océanie de la capitale démarra son activité démarre commerciale au 26 rue Jacob à la mort de son époux en 1933[4]. Fréquentant les cercles artistiques et mondains de Paris et de Ramatuelle, où elle tient également une auberge, elle sût développer un réseau de relations remarquable grâce auquel les arts d'Afrique et d'Océanie essaimèrent. À l'instar d'Hélène Leloup, Ciolkowska se rendit à plusieurs reprises en pays dogon, suivant les pas de son fils Tony Saulnier décédé en 1978 lors d'un accident d'avion. Bien qu'elle fît l'expérience du terrain, elle n'y réalisa pas de travaux de recherche. D'autres femmes s'en chargèrent, telles l'anthropologue française Denise Paulme (1909-1998), dont les enquêtes sur l'organisation sociale des Dogons ainsi que sur les classes et associations d'âge en Afrique de l'Ouest font date, ou encore l'historienne de l'art belge Marie-Louise Bastin (1918-2000), sans qui la culture Tshokwe d'Angola serait aujourd'hui bien plus méconnue.

Mues par un intérêt vivace, probablement guidées par toutes ces figures de pionnières, bien d'autres femmes sont venues dans les dernières décennies enrichir par leurs expériences le domaine des arts extra-européens. Impossible, déjà, de les nommer toutes et gageons qu'elles seront chaque fois plus nombreuses à contribuer au rayonnement des arts d'Afrique et d'Océanie.

1. Zola-Place, Cyrille. 2018, « Le livre légendaire édition en fac-similé », *Tribal Art magazine*, nº89-Automne, p. 150-155
2. À propos d'Helena Rubinstein, Kloman, Susan. 2019, « Collectionner 'au féminin' », dans *Helena Rubinstein. La collection de Madame*, Skira/musée du quai Branly – Jacques Chirac, p. 170-175
3. Lacaille, Agnès. 2019, « Les merveilleuses images de Jeanne Walschot : un monde entre Exotisme et Modernité », dans *Winter Bruneaf*, Bruxelles, p. 16
4. Goy, Bertrand. 2022, « 26 rue Jacob. Une sirène et ses masques », *Tribal Art magazine*, nº103-Printemps, p. 70-81.


Nancy Cunard


Peggy Guggenheim


Helena Rubinstein


Jeanne Walschot


Denise Paulme


Helene Leloup





10

TÊTE, FANG, GABON

haut. 45,5 cm ; 18 in

PROVENANCE
Collection Helena Rubinstein, Princesse Gourielli (1870-1965), New York, Paris et Londres, avant 1932
Parke Bernet Galleries, New York, *The Helena Rubinstein Collection*, 21 avril 1966, n° 215
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Leloup, Perrois, *Gabon, l'ordre du sacré, Masques et Statues des Peuples de l'Ogooué,* 1988, n° 9
Arts d'Afrique Noire, n° 67, automne 1988, p. 41
African arts, Novembre 1989, p. 21 (publicité)
Connaissance des Arts, n° 479, janvier 1992, p. 13
Perrois, *Byeri Fang, Sculptures d'ancêtres en Afrique*, 1992, p. 53 et p. 160-161
Perrois, *Visions d'Afrique*, 2006, n° 4
Neyt, *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale*, 2010, p. 160, n° 99
Les Forêts natales, Arts d'Afrique équatoriale atlantique, 2017, p. 60, p. 245, n° 99
Joubert *et alii*, *Helena Rubinstein, La collection de Madame*, 2019, p. 6, p. 43 et p. 133
« Helena Rubinstein - La collectionneuse », dans *l'express dix- Les cahiers de l'Express*, 13 novembre 2019
Fitoussi *et alli*, *Helena Rubinstein, l'aventure de la beauté*, 2019, p. 166-167 et 168

EXPOSITION (S)
Paris, Galerie Hélène et Philippe Leloup, *Gabon, l'ordre du sacré, Masques et Statues des Peuples de l'Ogooué*, 8 juin - juillet 1988
Marseille, Centre de la Vieille Charité, *Byeri Fang, Sculptures d'ancêtres en Afrique,* 6 juin - 6 septembre 1992
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale*, 22 juin - 3 octobre 2010
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les Forêts natales, Arts d'Afrique équatoriale atlantique,* 3 octobre 2017 - 21 janvier 2018
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Helena Rubinstein, La collection de Madame,* 19 novembre 2019 - 27 septembre 2020.

4 000 000-6 000 000 €

UNE ICÔNE FANG

Par Pierre Amrouche

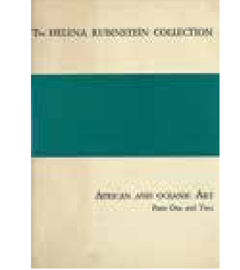
Le *byèri* est un culte familial rendu aux ancêtres, étudié dès les premières années du siècle dernier, de 1904 à 1909, par Günter Tessmann (*Die Pangwe*, 1909). La figure sculptée est fixée sur une boîte-coffre où sont gardées les reliques : crânes ou os longs. Tessmann précise que le *byèri* était l'une des phases de l'initiation principale fang : le *So*.

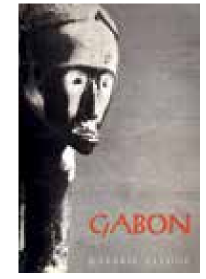
La coiffure à tresses et incisions, ainsi que la présence d'une pomme d'Adam sur le rostre de fixation, confirment qu'il s'agit bien d'une figure d'ancêtre masculin. Selon Angèle Christine Ondo, professeur émérite de l'Université Omar Bongo de Libreville, cette figure de reliquaire représente un « Saint », un ancêtre de grande spiritualité, un être immortel, un esprit, venu du fond des âges, entouré du plus grand respect. Un tel objet n'a pu être réalisé que par un *éfula bebom* un virtuose (Ondo, 2014, p. 23), terme fang désignant un maître en son domaine : la sculpture ou la narration épique comme dans le *mvett*.

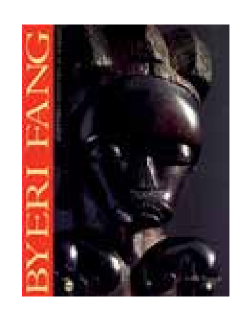
Reproduite de nombreuses fois, dans le catalogue Rubinstein d'abord, puis dans le catalogue *Gabon* de la galerie Leloup en 1988 rédigé par Louis Perrois, c'est dans le catalogue de l'exposition *Byèri Fang*, toujours par Perrois, à Marseille en 1992, que cet objet majeur est le plus reproduit : pas moins de quatre photos l'y mettent en valeur. De même, est-ce dans ce livre que le commentaire de Perrois sur la tête *byèri* est le plus descriptif et lyrique. Son commentaire est d'une rare précision, mêlant à l'objectivation des formes des appréciations subjectives qui ajoutent au récit descriptif didactique : citons ses mots qui illustrent bien le lien émotionnel qui liait Louis Perrois à l'art fang, objet de toute sa vie de chercheur : « C'est un défunt qui est représenté, dans la maigreur de sa souffrance. ».

La forme du long rostre ayant conservé exceptionnellement son intégralité conduit à concevoir son utilisation rituelle. En plus de sa position statique (fichée dans la boite reliquaire en écorce cousue, *nsèkh byèri*) la tête pouvait être utilisée telle une marionnette que les initiés du *So* et du *Melan*, seuls habilités à manipuler un objet aussi sacré, pouvaient brandir comme un ostensoir face aux profanes, tout en énumérant la généalogie du clan dont il était la présentification. Les statues, elles aussi, pouvaient avoir la même fonction, tenues par le piquet arrière dont elles étaient pourvues.

Il est évident en contemplant la « tête Leloup » que nous ne sommes pas en présence d'une sculpture stéréotypée, mais bien au contraire d'un portrait d'ancêtre identifié, exécuté par un maître, lui-même connu, pour un clan précis.



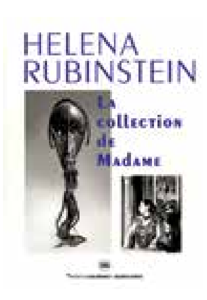


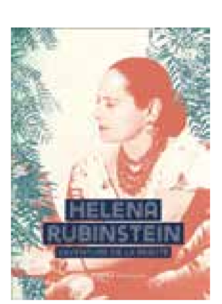






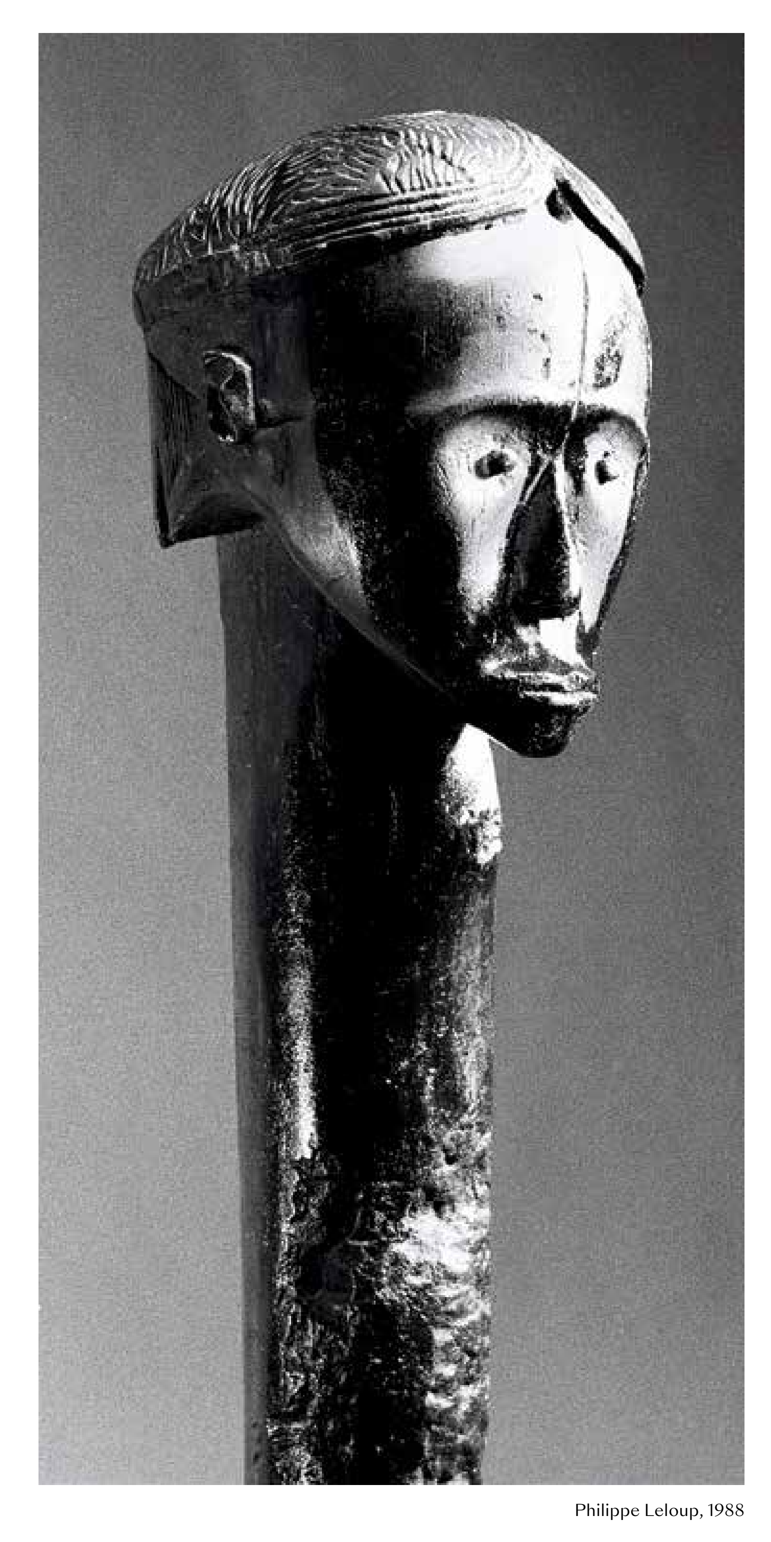






La conception et la réalisation d'un tel chef-d'œuvre nécessitait des années d'apprentissage à l'école d'un ancien, sans doute des dizaines d'années, pour être en capacité d'allier forme, réalisme stylistique et sensibilité, en accord avec le clan ayant commandité la tête. L'une des grandes caractéristiques de l'art fang est son aptitude à rendre compte du réel, à vivre au regard des initiés, comme aujourd'hui à celui des collectionneurs et du public des musées. Cette « tête Leloup », à l'instar de ses pairs, est vivante. Elle nous fixe au-delà du temps dont elle est issue. Vivante, elle l'est par son expression, mais aussi par sa patine profonde, suintante et réactive. Dans *Statuaire fan*, la fameuse thèse de Louis Perrois de 1971, sont décrites minutieusement toutes les phases complexes de la fabrication de ces objets fang avant leur mise en service rituelle. Ainsi apprenons-nous que l'objet une fois sculpté sera immergé dans un marécage aux boues bitumineuses noirâtres qui vont en imprégner la fibre. Outre ce traitement, l'objet sera oint de nombreuses huiles et de résine d'okoumé, ainsi que de poudres, rouge de padouk ou noir de charbon de bois, après le long polissage de sa surface à l'aide d'une feuille abrasive, *l'akol*. Autre facteur expliquant la patine suintante qui persiste et affleure en surface, parfois des centaines d'années après la fin de l'usage rituel et de la délocalisation de l'objet, l'essence du bois utilisé fréquemment (*funtumia*), qui réagit comme un bois de résineux exsudant de façon aléatoire des rejets huileux. Ce phénomène spectaculaire, presque magique, est largement à l'origine du succès remporté par l'art fang auprès des amateurs depuis Paul Guillaume, qui en fut le chantre dès le début du siècle dernier. Notons que ces patines huileuses ne sont pas le seul apanage des sculptures fang, ce phénomène se retrouve aussi chez les Dogon et au Congo, entre autres.

On ignore, à ce jour, combien de têtes de *byèri* fang existent dans les collections publiques ou privées. La « tête Leloup » dans le corpus actuel est sans doute l'une des plus remarquables de par son ancienneté manifeste et son expressivité. Citons encore, pour conclure, Louis Perrois dans le catalogue de Marseille : « Les statues « dansaient » devant les jeunes initiés, au son du tambour *mbè* et du xylophone *médzang*, rappelant que ces défunts étaient encore vivants et puissants dans l'au-delà. ».



Philippe Leloup, 1988

HELENA RUBINSTEIN : L’ART AFRICAIN ET LE COMMERCE DE LA BEAUTÉ

Par Susan Kloman

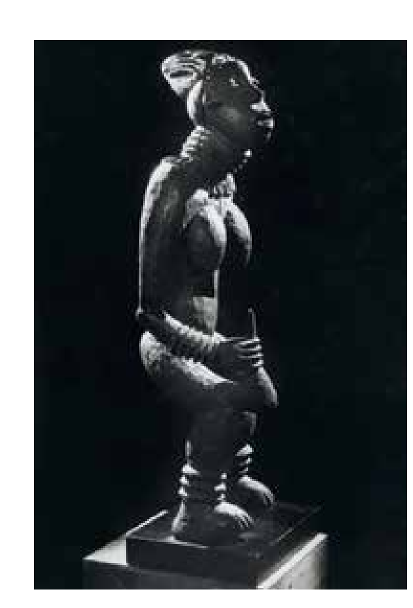


Fig. 1 Man Ray, Sculpture Bangwa Queen, vers 1934

La collection d’art africain d’Helena Rubinstein est l’une des plus grandes réalisations en termes de portée et de qualité. Considérant qu’elle collectionnait dans un domaine qui, pour emprunter le langage du monde des affaires, avait une “barrière d’entrée élevée”[1], la qualité de la collection qu’elle a constituée est d’autant plus remarquable. Elle commença à collectionner l’art africain au début du XXe siècle, juste avant la Première Guerre mondiale, et a intelligemment collaboré avec des marchands d’art bien établis et s’est associée à d’autres collectionneurs d’art de haut niveau dans cette entreprise. Parmi ses connaissances notables, on peut citer Jacob Epstein, Constantijn Brancusi, Amadeo Modigliani, Paul Guillaume, Anthony “Père” Morris, Charles Ratton, auprès de qui elle a acquis l’emblématique Reine Bangwa, Man Ray (fig.1), Louis Marcoussis, Daniel-Henry Kahnweiler, Charles Vignier, Pierre Loeb[2] - sans oublier la célèbre histoire de sa persévérance pour obtenir un portrait par Picasso[3]. Aujourd’hui, les œuvres de sa collection continuent de fasciner, d’une grande qualité esthétique, symboles d’une époque dorée, et passées entre les mains des marchands et spécialistes les plus renommés de l’époque.

« Helena Rubinstein a réussi à associer les “arts nègres”, comme on les appelait à l’époque, à son image de femme dynamique et éclairée. Son enthousiasme pour l’art africain a surpris ses amis et connaissances en dehors des cercles avant-gardistes, ce qui amusait beaucoup Madame, comme on l’appelait, bien qu’elle se soit efforcée de veiller à ce que cela ne compromette jamais ses relations commerciales. »[4]

Bien au contraire, l’une des clés de son succès était d’être une commerciale invétérée et brillante, et tant que possible, elle utilisait sa collection d’art africain pour promouvoir son entreprise et ses pratiques. D’une part, elle se présentait comme une scientifique pour légitimer ses produits, se faisant souvent photographier en blouse blanche entourée de béchers (fig. 2). D’autre part, elle mettait l’accent sur l’association du maquillage avec la mode, et distinguait davantage ses salons comme étant l’incarnation du luxe ultime en adoptant un langage artistique innovant et en utilisant des termes issus de l’histoire de l’art. Par exemple, l’application de ses cosmétiques était une “forme d’art” et ses produits étaient présentés comme des “chefs-d’œuvre”[5]. Ainsi, grâce au langage et à la publicité visuelle, elle a intégré l’art dans la culture populaire (fig. 3). Elle n’hésitait pas non plus à exposer les œuvres d’art de sa collection personnelle dans ses salons pour créer une atmosphère associant sa personne, sa marque éponyme et ses clients, à la haute culture et à la sophistication (fig. 4).



Fig. 2 Helena Rubinstein

Helena Rubinstein a commencé à collectionner l’art relativement tôt dans sa carrière. Il est admis qu’en 1909, celle-ci commence à acquérir de l’art africain encouragée par son ami l’artiste Jacob Epstein alors qu’elle résidait à Londres[6]. Dans ses propres mots, dans un communiqué de presse de 1956, elle indique que les années 1920 ont été marquées par l’acquisition de “nombreuses pièces”



Fig. 3 Amedeo Modigliani, Madame Dorival, 1916

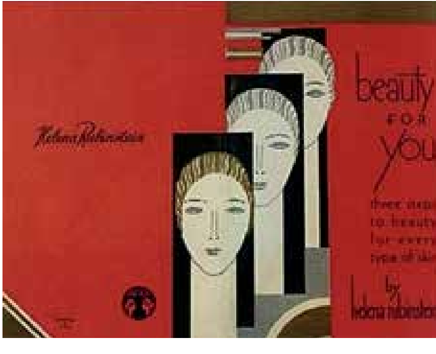


Fig. 3 Publicité Helena Rubinstein

avec le célèbre sculpteur anglais, Sir Jacob Epstein, lui-même un collectionneur passionné”[7]. Connaissant l’importance de l’art africain comme source d’inspiration pour les artistes modernes, elle considérait à la fois l’art lui-même ainsi que sa démarche comme étant à la pointe de l’avant-garde. Elle a su transformer quelque chose qui était à la fois pour elle une passion et un plaisir en un outil pour promouvoir son entreprise. Elle a associé sa collection d’art à ses voyages incessants pour la recherche de nouveaux ingrédients pour ses produits. Bien qu’elle n’ait pas voyagé en Afrique, l’association naturelle, comme elle l’a élégamment exprimé, était qu’en acquérant des sculptures africaines et en étudiant leur caractère exotique, elle en décelait leur magie secrète pour ses potions de beauté[8].

La collection de ces objets étranges qui attirent cette experte en beauté en raison de leur “charme étrange et de leur beauté d’expression” a été rassemblée par Helena Rubinstein avec une patience infinie au cours des quinze dernières années de ses voyages dans le monde à la recherche de nouveaux ingrédients

Appartement d'Helena Rubinstein, quai de Béthune, Paris, vers 1930. Archives Rubinstein.



Fig. 4 Salon Helena Rubinstein

et de formules pour ses célèbres produits de beauté. Ils ont une beauté étrange qui leur est propre. Des artistes modernes bien connus tels que Picasso, Matisse, Modigliani, Epstein, Zadkine et d'autres doivent une dette avouée à la sculpture nouvellement découverte de l'Afrique la plus sombre, ayant été inspirés par l'arrangement original de lignes, de masses, de couleurs, de lumière et d'ombres que l'on trouve dans ces sculptures d'une autre époque.[9]

Helena Rubinstein était une pionnière particulièrement originale. Sa collection d'œuvres d'art était pour elle très importante, et l'art africain semblait lui être très cher puisqu'elle imaginait et lui consacrait des pièces entières de ses appartements. Comme elle l'a décrit en 1956, sa résidence préférée était le 24 quai de Béthune sur l'île Saint-Louis, conçue par M. Süe, qui y a créé de nombreuses ambiances, pièce par pièce, et c'est dans la bibliothèque qu'elle a exposé la majeure partie de sa collection africaine (fig. 5)[10].



Fig. 5 Appartement Helena Rubinstein
Île Saint-Louis, Paris

En 1935, elle était très fière d'avoir prêté des œuvres à la célèbre exposition consacrée à l'art africain au Museum of Modern Art de New York. Elle savait que sa collection était importante et elle fut le seul prêteur de l'exposition à transmettre les notes et commentaires de son inventaire à l'organisateur de l'exposition, James Johnson Sweeney. Deux œuvres de sa collection, reconnues aujourd'hui parmi les plus importantes, font l'objet d'annotations spéciales. La figure commémorative Bangwa - dite "Reine Bangwa" - du Cameroun est répertoriée comme "Grande figure de femme debout chantant apparemment - expression tragique remarquable". Pour la tête Fang destinée à un reliquaire, elle note : "Grande tête Bieri de Gabun [sic]. L'une des plus grandes têtes existantes" (figure 6)
[11]. Ce qui la rend unique parmi les autres collectionneurs dans ce contexte, fut la création d'un communiqué de presse similaire à celui du MoMA sur l'art nègre africain. Pour ce communiqué, elle a commandé une photographie désormais célèbre d'elle en costume d'affaires tenant un masque africain stylisé, évoquant dans le texte son intérêt pour l'art africain et sa quête de celui-ci[12].



Fig. 6 Merle Oberon, 1935

Helena Rubinstein se distingue par son modernisme. Avec ses listes minutieuses et la façon dont elle vivait avec ses œuvres d'art, elle a valorisé sa collection comme une partie de sa propre image. La façon dont elle s'est représentée avec et à travers sa collection nous semble aujourd'hui normale, dans une culture "marketing" des réseaux sociaux et des "selfies". C'était pourtant à l'époque faire preuve d'audace et d'avant-garde.

[1] Merci à S.L. d'avoir signalé à l'auteur ce concept lié à l'art africain.

[2] Hélène Joubert, " Helena Rubinstein et les "arts primitifs" ", in Joubert, Hélène éd, La collection de Madame, Paris : Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, 2019, p. 38. Helena Rubinstein, née le 25 décembre 1870 à Cracovie, Pologne, Autriche-Hongrie-décédée le 1er avril 1965 à New York, New York.

[3] Mason Klein, Helena Rubinstein: Beauty is Power, New Haven, Yale University, 2014

[4] Joubert, op. cit., p. 36

[5] Susan Kloman, 'To Collect "Au Féminin"', dans Joubert, ibid., pp. 171-174.

[6] Gere, Charlotte and Vaizey, Marina, Great Women Collectors, London, 1999, p. 160

[7] Rubinstein, Helena, 'News Release', New York, March 1, 1956

[8] Kloman, op. cit., p. 173

[9] Tapuscrit d'un communiqué de presse non daté (ca. 1935) dans les archives de la Fondation Helena Rubinstein, New York, dans Marie J. Clifford, "Helena Rubinstein's Beauty Salons, Fashion, and Modernist Display", Winterthur Portfolio, Vol. 38, No. 2/3 (été/automne 2003), p 104

[10] Rubinstein, op. cit.

[11] Kloman, op. cit., p. 174

[12] Clifford, ibid.



11

MASQUE SINGE, DOGON, MALI

haut. 30 cm ; 11⅝ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris, vers 1980

PUBLICATION (S)
Leloup, *Statuaire Dogon,* 1994, p. 586
Homberger, *Die Kunst der Dogon,* 1995, p. 116, n° 90
Leloup, *Dogon,* 2011, p. 197
« DOGON - exposition au musée du quai Branly », dans *voixdumasque.canalblog.com,* 18 juillet 2011

EXPOSITION (S)
Zürich, Rietberg Museum, *Die Kunst der Dogon,* 7 mai - 3 septembre 1995
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon,* 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Bundeskunsthalle Germany, *Dogon,* 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012

60 000-90 000 €



Exposition *Dogon* à Bonn, 2011 - 2012

La plupart des soixante-huit types de masques Dogon dénombrés par Marcel Griaule entre 1931 et 1935 représentent des animaux. Ils évoquent, durant les fêtes de levée de deuil du *dama*, ou encore lors de la grande cérémonie du *sigi*, les relations étroites existant entre les premiers ancêtres et le monde animal.

Parmi ces nombreux masques zoomorphes, le masque de singe noir apparaît comme l'un des plus rares. En 1938, Griaule publiait la photographie de l'un d'entre eux, prise à l'occasion d'un *dama*, probablement en 1931. Tout en décrivant son évolution lors de la mascarade, il précise qu'à sa connaissance, aucune partie du récit mythique ne retrace l'invention de ce masque. Le cliché montre le costume du danseur, comportant une collerette de longues fibres noires qui tombent jusqu'aux genoux, des bracelets et des ornements de cheville, également confectionnés en fibres noires.

Au sein de ce corpus restreint ce masque s'apparente à deux autres pièces présentées lors de l'exposition *Dogon* de 1995 au Musée Dapper (pp. 66 et 67), dans la vente Sotheby's New York du 12 mai 2005 (n° 27), et à un troisième conservé dans l'ancienne collection Dodeigne (*Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, musée de l'Homme, 1967 : n° 65). Fidèle au rôle qu'il devait jouer dans les rituels en pays Dogon, ce masque porte les stigmates d'une utilisation ancienne, à l'image de sa patine extrêmement croûteuse, et d'une légère patine brillante sur les arêtes du visage du primate. Par l'ensemble de ses qualités esthétiques et son grand archaïsme, il s'affirme comme l'un des plus importants témoins de ce corpus restreint.



12

POUPÉE BAGIRMI, TCHAD

haut. 23,2 cm ; 9⅛ in

PROVENANCE
Collection Alberto Magnelli, Paris
Christie's, New York, *Important Tribal Art*, 22 novembre 1996, n° 93
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Leloup, *Féminité. Sa diversité dans l'Afrique traditionnelle*, 2003, p. 45, n° 20

EXPOSITION (S)
Paris, Galerie Leloup, *Féminité. Sa diversité dans l'Afrique traditionnelle,* 3 juin - juillet 2003

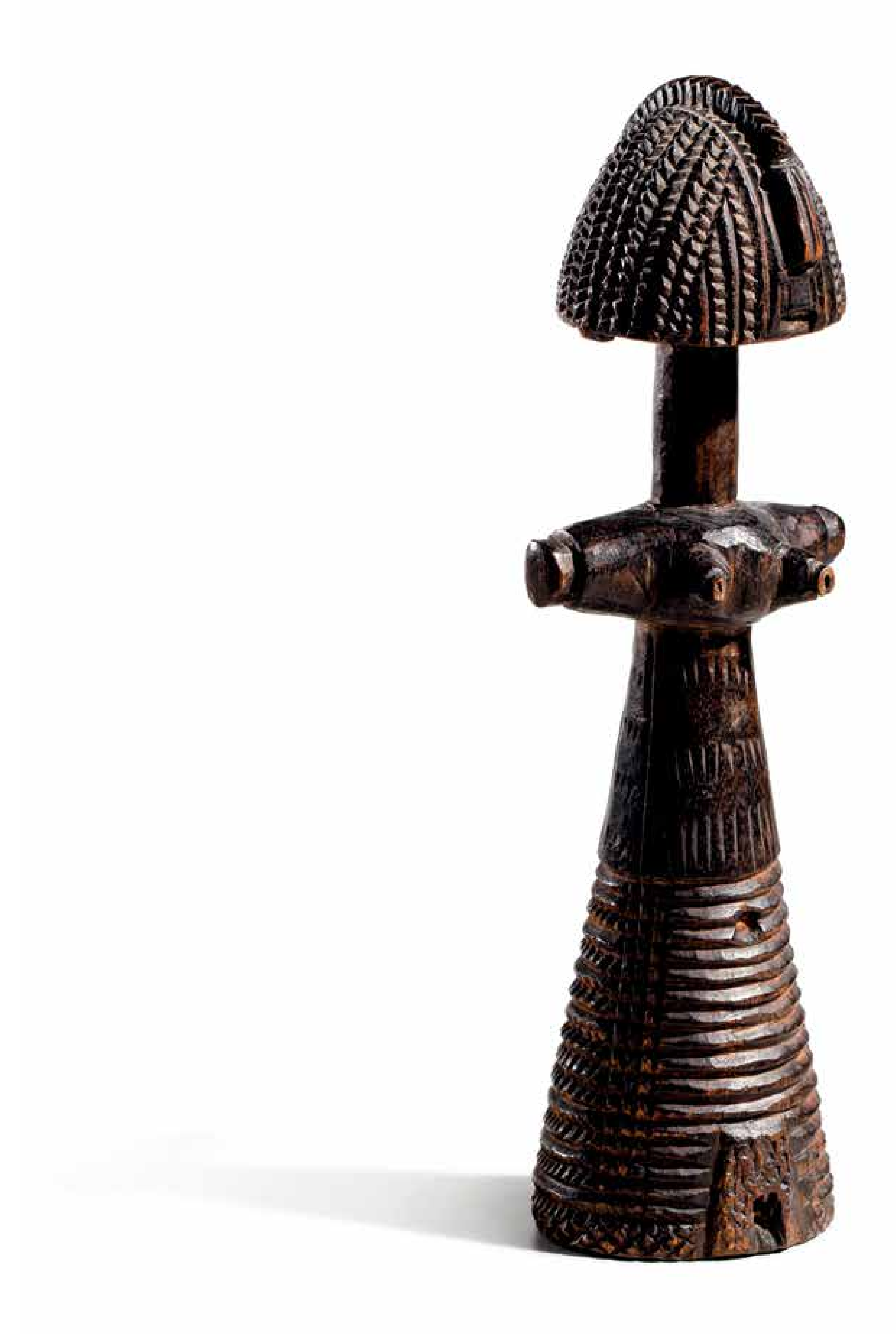
□ 8 000-12 000 €

Les poupées de fertilité Bagirmi sont un corpus très restreint de statuettes provenant d'une région au Sud du lac Chad. Une quinzaine d'exemplaires seraient connus, et ont fait l'objet d'une étude par Pierre Harter, publiée dans Tribal Art en 1994.

Ces statuettes se reconnaissent par leur forme tripartite, la tête en forme de demi-sphère, et pour la plupart un bas du corps évasé en forme de cône.

Ces poupées sont utilisées lors de rites de fertilité présidés par les chefs de village. Le corps était sans doute enroulé dans un tissu ou des morceaux de cuir, et elles étaient portées par les jeunes filles, comme le sont les poupées namji au Cameroun. Après utilisation, la statuette est ensuite abandonnée.

Ces statuettes diffèrent quelque peu dans la taille - les plus grandes dépassant les 22 cm - mais toutes arborent de fins décors gravés, et souvent des trous ou clous au niveau de la tête, destinés à recevoir des petits pendentifs ; point commun avec les statuettes akwaba des Ashanti.





13

STATUE, CROSS RIVER, NIGÉRIA

haut. 25,2 cm ; 10 in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris, vers 1980

PUBLICATION (S)
Van Rijn, *Lower Bronze Niger*, mai 2009, p. 15

40 000-60 000 €

Témoin magistral de l'art du métal dans les arts d'Afrique cette statue s'inscrit dans l'un des corpus les plus restreints du continent comptant seulement une douzaine de pièces. Ces figurines, attribuées à la région de Benue et de Cross River dans le sud-est du Nigeria ont été produites entre la fin du XVIIe siècle et le début du XIXe siècle. Si leur fonction reste très mystérieuse leurs caractéristiques stylistiques répondent à un canon commun : une tête globulaire aux traits faciaux simplifiés qui repose sur un coup épais et tubulaire. Un corps trapu avec dans la majorité des cas des mains reposant sur le ventre et des jambes proportionnellement très courtes. Le corps est entièrement recouvert de motifs géométriques décoratifs.

C'est Arnold Rubin qui mentionne en premier ces objets en 1973 expliquant que cette région du Nigeria était le lieu de prédilection de forgerons itinérants qui circulaient de villages en villages. De petites tailles, elles étaient en effet facilement transportables et pouvaient avoir circulé ou émergé à la suite d'une diffusion de nouvelles technologies de moulage dans la région (Van Dyke, *African Art from the Menil Collection*, 2008. Pp 140-141).

Au sein de ce corpus restreint cette statue s'apparente très étroitement à la statue de l'ancienne Collection Hubert Goldet (Brincard, *The Art of Metal in Africa*, p. 126) et à l'une des cinq statues de l'ancienne Collection De Menil (n° 62).



Archives Leloup

Hélène Leloup avait un don extraordinaire de découvrir et de faire aimer des œuvres exceptionnelles non seulement pour leurs qualités esthétiques, mais surtout à travers les messages que celles-ci portaient.

Quel bonheur d'être ensemble dans son salon rue de la Chaise, en présence de son cher mari, Philippe. Quel bonheur aussi de visiter une galerie, d'être reçu par un collectionneur ou d'apprécier ensemble les œuvres proposées par des Maisons de vente avant leur dispersion. Hélène vous faisait renaître la sculpture, le masque ; lesquels, grâce à elle, s'adressaient directement à vous et vous plongeaient dans l'univers où ils vivaient. La magie opérait à chaque fois...

Et comment ne pas fermer les yeux pour s'immerger complètement dans les lieux qu'elle me faisait découvrir suite à ses voyages en Afrique. Me vient à l'esprit la fameuse falaise de Bandiagara, dont elle connaissait la moindre caverne...

Ma collection lui doit beaucoup. Elle n'aurait pas été de cette qualité sans l'aide, les conseils et l'extrême gentillesse d'Hélène. Beaucoup d'œuvres présentes dans la galerie, qui porte mon nom au Musée du quai Branly-Jacques Chirac, portent son empreinte indélébile.

MARC LADREIT DE LACHARRIÈRE
Membre de l'Institut



Galerie Marc Ladreit de Lacharrière, musée du quai Branly - Jacques Chirac.



Exposition *Dogon* au Musée du quai Branly - Jacques Chirac. DR

Chère Hélène,

J'ai toujours été sensible à votre souci d'élégance. Une robe, un bijou, des détails, ce qui distingue. De la tenue. Franchir la porte de la galerie rouge du quai Malaquais. Ici tout était beau et... cher. Alors conservateur au MNAAO (musée national des arts d'Afrique et d'Océanie), je venais pour régaler mes yeux et vous m'avez toujours accueilli avec sérieux. Vous aviez une aura, votre talent, associé à celui d'Henri Kamer, personnages mythiques dont j'entendais tant parler comme les extraordinaires Jacques Kerchache ou Philippe Guimiot dont j'avais eu en revanche la chance de partager les inégalables regards. On disait l'œil alors. Mon plaisir était de voir vos chefs-d'œuvre peu accessibles. Mon plaisir était de voir, que, chez vous, la fabuleuse beauté des créations africaines et océaniennes était partagée là, comme rarement ailleurs, comme au musée Dapper, rares lieux de reconnaissance du raffinement des arts d'Afrique et d'Océanie qui allaient trouver en partie leur havre au Louvre puis, au musée du quai Branly.

A ce jeune musée vous avez offert l'acquisition de l'un de vos chefs d'œuvre : la Djennenké. Elle fut présentée, à l'entrée du Plateau des collections, choisie même, pour accompagner un discours présidentiel de l'époque. Elle nécessitait une présentation à la Victoire de Samothrace.

Le musée méritait d'ailleurs tout votre savoir et votre engagement pour les Dogons. Cette exposition de 2011 reste un événement de référence. On ne dira jamais assez l'implication des spécialistes à nourrir une vie entière un champ de savoirs. Puis ces champs s'ensemencent de nouveau pour avancer dans la connaissance. Cette exposition fut l'occasion de montrer et d'amplifier en un même lieu, des créations universelles.

Il était naturel que le comité des acquisitions du musée du quai Branly puisse profiter de votre expérience savante. Nous l'avons souhaité avec Stéphane Martin et voulu la renouveler. Avec le très précieux Jean-Louis Paudrat, vous étiez comme les gardiens du temple, rigoureux et pointilleux, juges qui obligeaient à la plus grande exactitude. La question des provenances était déjà débattue et l'adéquation des prix.

Aujourd'hui, après plusieurs donations, vous avez offert une partie de vos archives au musée du quai Branly - Jacques Chirac afin que votre mémoire reste vibrante, à la disposition des chercheurs, mais aussi de tous ceux qui voudront célébrer l'extraordinaire parcours d'une jeune femme élégante et dynamique en corsage blanc et au chapeau de brousse.

YVES LE FUR
Conservateur général du Patrimoine honoraire
Ancien directeur du Patrimoine et des collections
Musée du quai Branly - Jacques Chirac (2008-2022)



14

STATUE, DJENNENKÉ, MALI

haut. 41,5 cm ; 16⅜ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris, vers 1980

PUBLICATION (S)
Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 206-207, n° 8
De Grunne, « Vers une définition du style soninké » dans *Arts et Cultures*, 2001, p. 85 (dessin)
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 351, n° 6
Leroux, « Avant le crépuscule », dans *L'Intermède.com*, 20 mai 2011
Blanc, « L'harmonie au monde », dans *Connaissance des arts, hors-série n° 490*, 2011, p. 12
De Grunne, Van Dyke, *Mandé, Trésors Millénaires*, 2016, p. 32, n° 11 (dessin)

EXPOSITION (S)
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

Un certificat de datation par Carbone 14 a été délivré le 21 décembre 1993 par le laboratoire ETH, Zürich : âge XIIIe - XVe siècle.

250 000-350 000 €

LA STATUE DJENNENKE DE LA COLLECTION HÉLÈNE LELOUP

Par Aurore Krier-Mariani

Les statues monumentales Djennenké sont rares et celle-ci, de la Collection Hélène Leloup, en constitue l'un des témoins les plus archaïques. Datée par la technique du C14 aux XIIIe-XIVe siècles, elle s'inscrit dans l'étroit corpus des statues d'ancêtres aux « bras levés, en communion avec l'être suprême » (Leloup, 1994, p. 127).

L'histoire de Djenne : une ville convoitée, les turpitudes et survivances de sa population animiste

A sa rareté répond son histoire, complexe et mouvementée. La fondation de Djenné fut très controversée par les historiens. Selon Daget, elle remonterait très tôt dans le passé, à l'Empire Wagadou, d'après les archéologues Susan et Roderick Macintosh elle serait située au début de notre ère, tandis que pour Barth elle daterait de 1043 et pour Delafosse de 1250.

Pour certitude et avec exactitude, c'est en 1076, que les populations Nononké et Soninké commencèrent à migrer, en vagues successives, après la destruction partielle de Koumbi Saleh, aux pourtours et au sein de la ville de Djenné. Dès leur arrivée et jusqu'au XIX° siècle la ville connaitra une véritable période d'expansion, devenant notamment le centre de commerce de l'or, elle sera plébiscitée mais également la proie de convoitises, de conquêtes et d'invasions.

De pair avec son rayonnement et son influence retentissante, entre le XIe et XVe siècle l'art nommé « Djennenké » se développera, notamment au nord-ouest du plateau de Bandiagara, à la région frontalière du Djenneri, à proximité du Pignari et du N'duleri.

Si selon Delafosse « vers 1600, le 26 ème chef fut convertit à l'islamisme... » la majeure partie de la population Djennenké demeura animiste, ses représentations et incarnations artistiques continuèrent d'être produites en abondance.

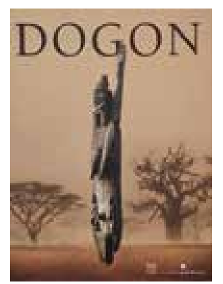
La conversion à la religion islamique, débuta très tôt, elle fut d'abord celle des élites, afin d'assurer, de garantir une promotion sociale et de meilleurs contacts avec les royaumes du Nord. Puis avec son extension, son déploiement et ses codes interdisant strictement la représentation humaine, antinomique avec l'expression artistique Djennenké, les œuvres animistes vont se raréfier. Djenné devient vulnérable avec la décadence de l'Empire du Mali, sa richesse suscitant les convoitises, le 18 janvier 1469 elle sera assiégée, prise et conquise par Ali Songhay.

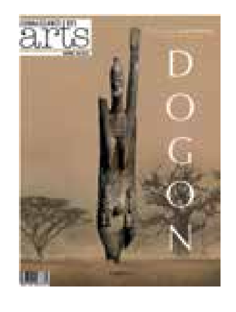
« Ceux qui refusèrent de se convertir furent chassés de la ville et s'installèrent progressivement dans l'Ouest du Plateau de Bandiagara. Ils y formèrent plusieurs groupes et développèrent, l'art dit Djennenké » (Leloup, *Dogon, 1994,* p. 119-136). Les dirigeants de la ville se seraient enfuis vers le refuge de la falaise faisant ainsi se perpétuer le style en emportant avec eux quelques anciennes statues d'ancêtres.

La période de 1464 à 1492 marquée par les conflits et la violence, explique pourquoi peu de statues furent retrouvées. « Les statues du plateau toujours en bois, sont beaucoup plus rares : quelques dizaines d'exemplaires ont été retrouvés et ont donné lieu à publication, la première d'entre elle fut reproduite en 1958 dans le catalogue du palais Granvelle de Besançon. »

Cette œuvre s'impose aujourd'hui comme l'un des plus emblématiques témoignages de l'ancienne statuaire dogon ayant survécu aux affres du temps, et aux querelles de religions, elle proviendrait de l'Ouest du Pignari où se situent les chefferies d'origine Nononké, façonnée, d'après les résultats des tests carbone 14, entre 1289 et 1421, elle fut donc transportée et protégée après l'invasion condamnant l'art figuratif.









Identifications stylistiques et strates symboliques

Le motif du Serpent : parallèle d'apparition entre la statuaire en terre cuite Djenné et la statuaire d'ancêtres. Symbolique spirituelle de force vitale, de guérison.

Dans sa note rédigée relative à cette œuvre Hélène Leloup mentionne « En plus de sa grande rigueur, cette statue présente la particularité d'avoir une tête de serpent sculptée sur la poitrine et dont le corps, symbolisé par des zig-zags, semble s'extraire de la bouche du personnage et s'enrouler, position fréquente dans les statues de terre cuite du Djenneri. »

A la similitude des styles et motifs de serpents entre la terre cuite Djenne et la statuaire Djennenké correspond également l'ancienneté, comme l'atteste la convergence des tests de carbone 14 et de thermoluminescence.

Si les terres cuites ont pu être préservées des invasions violentes à partir de 1464, en étant cachées et dissimulées dans le sol, les statues d'ancêtres en bois étaient brûlées, confisquées, ou abandonnées.

Les exemplaires en bois présentant le motif du serpent, s'inscrivent au sein d'un corpus extrêmement restreint en référence au culte chthonicien à la base de la religion héritée du Wagadou, situé en Mauritanie. Si le motif iconographique est fréquent sur la plupart des statues en terre cuite Djenné, présentant les serpents souvent enroulés sur les bras et autour du corps des personnages, sur les figures d'ancêtres incarnant des êtres empreints de qualité ils n'en sont que très exceptionnellement parés.



Archives Leloup

Relatif aux divinités souterraines le serpent, Dieu premier de toutes les cosmogénèses selon Chevalier. Symbole de la force de l'être et de la dualité ; crachant la vie et la mort, lié à la force de vie, à l'énergie primale, est également un guide, symbole de pouvoir et de guérison, de direction spirituelle : « Dans toutes les civilisations il fut symbole de vie et de mort confondues, c'est-à-dire de régénération. » (Didier Colin, *Symboles des mythes et des légendes*, 2000).

Détenteur de mystères sacrés il protège les gardiens spirituels, en tant que guérisseur il purifie de la toxicité provoquant les maladies selon Gauding (2006). Il « pénètre dans les lieux secrets en faisant sortir la vie des ténèbres » (Angelo de Gubernatis, *La mythologie*, Tome 1, p. 63) « car en ses lieux il est toujours possible d'obtenir un message spirituel de délivrance et de guérison » (Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 1974, p. 154).

Ainsi positionné sur le buste, enroulé à son cou, jaillissant de la bouche de l'ancêtre, il indiquerait que ce dernier à travers la parole, et tout son être, serait le détenteur de mystères sacrés, protégeant ce guide et gardien spirituel reliant deux mondes.

Les scarifications des tempes attribut de beauté au pouvoir de guérison

A cette symbolique spirituelle de force vitale et de guérison du serpent correspondent et se répondent ses scarifications. Le tatouage si particulier des tempes perpétué pendant des siècles par les Djennenké nous permettant de mesurer la puissance de leur influence par-delà les adversités et leur ancienneté.

Leur iconographie se caractérise en particulier par les scarifications en motifs quadrillés gravés en relief sur les tempes, signe d'appartenance au clan, permettant aux membres de se reconnaître. S'il symbolisait et signifiait la beauté, il était également pratiqué pour des raisons de santé : « un mal de tête répété était guéri par trois petits traits au niveau des tempes et les scarifications au ventre soignaient les maladies. »

Elles apparaissent ici, en deux rangées successives juxtaposées constituées de trois carrés gravés, auxquelles répondent dans une continuité savamment orchestrée les scarifications des bras. La richesse d'ornementation en zig-zags, des épaules, du front, et du menton magnifiant la beauté du personnage.

Le motif répétitif en alternance « avec des bandes rectangulaires, pourrait évoquer la parole, l'eau et la terre. » Le double sens de cette symbolique graphique renforçant la présence du motif du serpent issu de la terre et de la gestuelle dont les bras s'élèvent vers le ciel, renverrait à la force vitale comme l'explique Marcel Griaule : « quelle vie est dans la terre ? Demanda le blanc. La force vitale de la terre est l'eau. » (M.Griaule, *Dieu d'eau*, p.22).

A sa grande virtuosité empreinte de symbolisme, unissant et reliant deux mondes à travers ses sens cachés, ses strates codées, sa gestuelle, répond sa patine sombre profonde, partiellement huileuse, témoignant de la permanence des rituels dont elle fut honorée.

Cette œuvre est à elle seule un voyage, celui du temps passé, celui de croyants ayant fui, celui de l'histoire d'un peuple, elle est un voyage ondulant comme ses scarifications, d'une ville aux falaises, de la terre au céleste, elle est le témoin survivant au temps portant en elle si puissamment, si sublimement l'universel, offrant au regard une part d'histoire, un sentiment d'éternité.





Francis Bacon dans son atelier de Battersea, 1960 © Douglass Glass / The Estate of Francis Bacon / Tous droits réservés / Adagp, Paris et DACS, Londres, 2023



15

FRANCIS BACON

1909 - 1992

Head of woman

huile sur toile
89 x 68,5 cm ; 35 x 27 in.

Exécuté en 1960.

oil on canvas
Executed in 1960.

PROVENANCE
Marlborough Fine Art Ltd., Londres
Mrs Elizabeth Blake (Guiberson) , Dallas
Mrs. Lewis H. Lapham, New York (par descendance)
Christie's, London, *Contemporary Art*, 27 juin 1996, lot 20
Collection Hélène Leloup, Paris (acquis lors de cette vente)

EXPOSITION (S)
Londres, Marlborough Gallery, *Francis Bacon- Paintings 1959-60,* 23 mars - 22 april 1960
Mannheim, Kunsthalle Mannheim; Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna; Zurich, Kunsthaus Zürich; Amsterdam, Stedelijk Museum, *Francis Bacon*, 18 juillet 1962 - 18 février 1963
Houston, Contemporary Arts Associates, *Francis Bacon,* 24 septembre - 1 novembre 1964
Paris, Galeries nationales du Grand Palais; Dusseldorf, Kunsthalle, *Francis Bacon*, 26 octobre 1971 - 7 mai 1972; catalogue, no. 33, p. 112, illustré
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, *Inaugural Exhibition*, 4 octobre 1974 - 15 septembre 1975
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; New York, Museum of Modern Art, *Francis Bacon*, 12 octobre 1989 - 28 août 1990; catalogue, no. 22, np, illustré
Montpellier, Musée Fabre, *Francis Bacon/Bruce Nauman. Face to face*, 1er juillet 2017 - 5 novembre 2017

PUBLICATION (S)
Stephen Spender, *At the Galleries: As Bacon Sees Us*, The Observer, 1960, p. 24, illustré
John Russell, *Francis Bacon, Art in Progress*, Londres, 1964, np, illustré
Ronald Alley, John Rothenstein, *Francis Bacon: Catalogue Raisonné and Documentation*, Londres, 1964, p. 129, no. 161, illustré
Lorenza Trucchi, *Francis Bacon*, New York, 1976, no. 63, np, illustré
Bryan Appleyard, *To shock is not enough*, The Sunday Times, 1998, pp. 2-3, illustré
Martin Harrison, *In Camera: Francis Bacon, Photography, Film and the Practice of Painting*, Londres, 2005, pp. 148-149, illustré
Joanna Pitman, *Francis Bacon in his studio,* The Times, 2006, pp. 4-5, illustré
Cat. Exp. Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts; Wisconsin, Milwaukee Art Museum; Buffalo, Albright-Knox Art Gallery; *Francis Bacon in the 1950s*, 26 septembre 2006 – 30 juillet 2007, no. 8, np, illustré
Anna Maria Wieland, *Francis Bacon*, Munich, Berlin, Londres et New York, 2009, p. 35, illustré
Martin Harrison, *Francis Bacon - New Studies: Centenary Essays*, Göttingen, 2009, p. 256
Cat. Exp. Dublin, Dublin City Gallery, *Francis Bacon: A Terrible Beauty*, 28 octobre 2009 - 7 mars 2010
Martin Harrison, *Francis Bacon: Catalogue Raisonné*, Londres, 2016, pp. 592-593, illustré en couleurs

⊕ 6 000 000-8 000 000 €

Head of Woman est un superbe exemple des premiers portraits réalisés par Francis Bacon dans les années 1960. Cette œuvre est la deuxième toile d'une série de trois peintures représentant Mary Redgrave que Bacon a achevées en 1960. Elle fait partie de l'important ensemble d'œuvres commencées à St. Ives et est l'une des six peintures connues pour avoir été achevées pendant la période où Bacon vécu dans cette ville. C'est à la fin de l'année 1959, à son retour de Tanger, que Bacon d'installe dans la ville côtière. De retour à Londres sans un ensemble d'œuvres satisfaisant, il décide de partir à St Ives, en Cornouailles, pour se consacrer à la peinture en vue de sa première exposition personnelle à la Marlborough Gallery, à Londres. De septembre 1959 à janvier 1960, Bacon loue un studio au 3 Porthmeor Studios à l'artiste William Redgrave, dont la femme est le sujet du présent tableau. Une photographie de Bacon prise par Cecil Beaton dans l'atelier d'Overstrand Mansions peu après son retour de St Ives en janvier 1960 montre le tableau avec une large bande verte à gauche, que Bacon a coupée par la suite. La teinte vert émeraude utilisée ici se retrouve dans de nombreuses peintures de la période de St. Ives, imprégnant les tableaux d'un sentiment de sérénité et d'une qualité méditative.

Head of Woman a été peinte de mémoire, ce qui est caractéristique des premières peintures de Bacon. Le visage de Mary Redgrave est peint avec une vigueur explosive, chaque coup de pinceau étant exécuté avec l'intensité et la conviction qui caractérisent les portraits les plus célèbres de Bacon. Le puissant coup de pinceau circulaire de Bacon marque le creux profond de l'orbite, puis descends en rafales pour souligner un nez bulbeux et des lèvres hermétiquement closes. Ponctué d'éraflures d'un cramoisi vif, le portrait fait preuve d'une intensité violente et d'une vivacité qui se distinguent des deux autres tableaux de la série. Dans la présence fantomatique du visage de Redgrave, Bacon atteint l'équilibre sublime entre l'attrait mythique et le poids obsédant de l'identité d'une personne, témoignant de sa capacité inimitable à dévoiler le plus profond de la psyché humaine.



Bacon dans son atelier d'Overstrand Mansions, Cecil Beaton, 1960 © The Estate of Francis Bacon / Tous droits réservés / Adagp, Paris et DACS, Londres, 2023

Head of Woman est donc exposée aux côtés des deux autres tableaux de la série dans l'exposition phare, *Francis Bacon : Paintings 1959-1960*, inaugurée en mars de la même année à la Marlborough Gallery, à Londres. Ce sont Robert et Lisa Sainsbury qui achètent cette année-là la troisième toile de la série, qui se trouve aujourd'hui au Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich. A la suite de cette exposition, *Head of Woman* est notamment présentée lors de la grande rétrospective consacrée à Bacon qui voyage entre 1962 et 1963 à la Kunsthalle de Mannheim, à la Galleria d'Arte Moderna de Turin, au Kunsthaus de Zurich et au Stedelijk Museum d'Amsterdam, avant d'être acquise par la légendaire collectionneuse et mondaine américaine Betty Blake. Le tableau est ensuite conservé dans la même collection familiale jusqu'en 1996, date à laquelle il apparaît en vente aux enchères et est acheté par Hélène Leloup. À la suite de cette acquisition, le tableau fut présenté lors de la grande rétrospective de 1971-1972 au Grand Palais à Paris et à la Kunsthalle de Düsseldorf, puis dans le cadre de l'exposition *Francis Bacon* de 1990, où il voyage à travers les États-Unis, au Hirshhorn Museum de Washington, au LACMA de Los Angeles et au Museum of Modern Art de New York.

Les sculptures africaines ont été une source majeure de fascination et d'inspiration pour de nombreux artistes tout au long du XXe siècle, et des artistes tels que Pablo Picasso possédaient eux-même une collection d'art africain. La collection d'Hélène Leloup rassemblait des œuvres d'artistes européens modernes tels que Max Ernst, Man Ray, Salvador Dali aux côtés de son impressionnante collection de sculptures africaines et océaniennes. De même, des collectionneurs importants d'art moderne et contemporain ont amassé de vastes collections de masques et de sculptures africains, réunissant les œuvres d'art et leurs inspirations dans le cadre d'une philosophie de collection holistique et complète. C'est par exemple le cas des Sainsburys dont l'importante collection d'art contemporain comprenant notamment l'œuvre sœur de notre *Head of Woman* côtoyait l'une des plus belles collections d'art africain de l'époque. Bacon quant à lui a utilisé un large éventail de sources pour ses peintures, affirmant précédemment que "pour être peintre aujourd'hui, je pense qu'il faut connaître, ne serait-ce que de manière rudimentaire, l'histoire de l'art depuis la préhistoire jusqu'à aujourd'hui".



Francis Bacon, Walking Figure, Dallas Museum of Art, 1960, oeuvre également exposée lors de l'exposition à la Marlbourough Gallery en 1960 © The Estate of Francis Bacon / Tous droits réservés / Adagp, Paris and DACS, Londres, 2023

(Francis Bacon cité dans : *David Sylvester, Brutality of fact : Interviews with Francis Bacon*, Londres, 1987, p.199). L'artiste abordait la forme humaine comme un réceptacle de la psyché intérieure, en examinant la longue lignée de la créativité artistique et de l'expression de la forme humaine. En effet ici les traits tordus du visage de Redgrave font écho aux courbes dramatiques et aux lignes sculpturales des masques et des têtes de la culture visuelle africaine et océanienne, dont la clarté des volumes et des lignes est transposée sur la toile de Bacon par de puissants coups d'empâtement.

Les riches accents verts et les creux lilas indexent les contours du visage de Redgrave, dont les tons roses charnus émergent du noir sans profondeur de l'arrière-plan. La plasticité explosive de la peinture à l'huile étalée, brossée et vacillante de Bacon crée une forme à la fois picturale et hautement sculpturale. Dans une comparaison esthétique intéressante avec la collection de masques et de sculptures d'Hélène Leloup, *Head of Woman* est au seuil critique entre la psychologie et la physionomie. Englobant à la fois la corporalité et la conscience, la présente œuvre illustre les talents extraordinaires du maître de la peinture contemporaine.

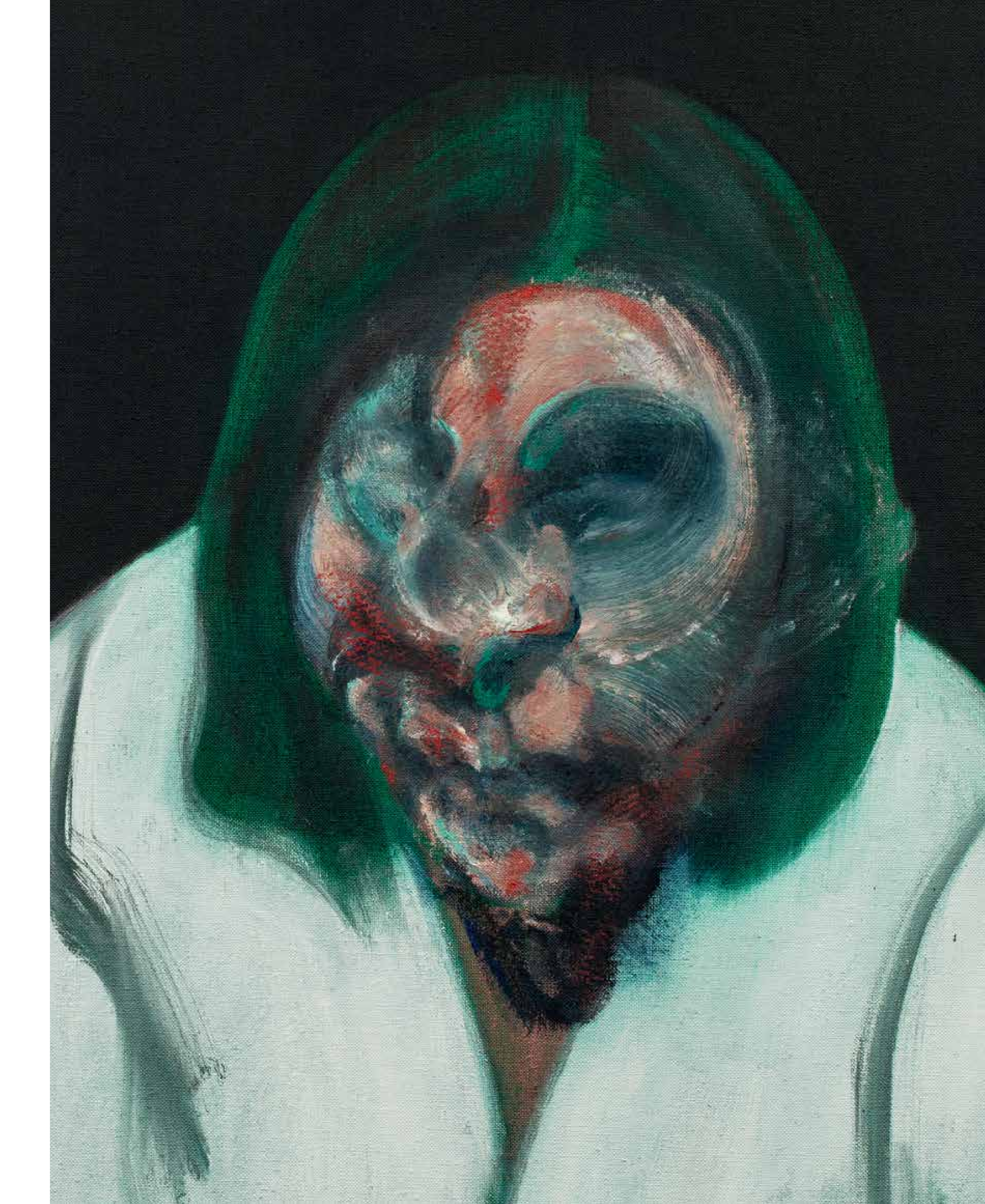
Head of Woman is a superb example of Francis Bacon's early portraits from the 1960s. The present work is the second canvas from a series of three paintings of Mary Redgrave that Bacon completed in 1960. It was among the significant body of works begun in St. Ives, and one of the six paintings documented to have been completed during his time there. Bacon moved to the seaside town in late 1959 upon his return from Tangier, Morocco. Having returned to London without a satisfactory body of work, Bacon decided to move to St. Ives, Cornwall, where he would be able to dedicate his time to painting in preparation for his first solo exhibition at Marlborough Gallery, London. From September 1959 to January 1960, Bacon rented a studio at 3 Porthmeor Studios from the artist William Redgrave, whose wife is the subject of the present painting. A photograph of Bacon by Cecil Beaton, taken in the Overstrand Mansions studio shortly after his return from St Ives in January 1960, shows the painting with a large band of green at the left, which Bacon subsequently cut off. The viridian green hue is seen in many paintings from the St. Ives period, imbuing the paintings with a sense of serenity and meditative quality.

The present work was painted from memory, which is characteristic of Bacon's early paintings. Redgrave's face is painted with explosive vigour, each brushstroke executed with intensity and conviction which distinguish Bacon's most celebrated portraits. Bacon's powerful circular brushwork marks out the deep sunken eye socket, descending into flurries of brushstrokes outlining a bulbous nose and tightly sealed lips. Punctuated by scrapes of vivid crimson, the single-headed portrait demonstrates a violent intensity and vivaciousness that is distinctive from the other two paintings of the series. In the ghostly presence of Redgrave's visage, Bacon achieves the sublime balance between the mythic allure and haunting weight of a person's selfhood, evincing his inimitable capacity to unveil the deepest of human psyche.

The present work was shown alongside the two other paintings from the series in the seminal exhibition, *Francis Bacon: Paintings 1959-1960,* which opened in March of that year in Marlborough Gallery, London. The third canvas from the series was purchased by Robert and Lisa Sainsbury that year and currently resides in the Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich. *Head of Woman* was subsequently included in the major retrospective devoted to Bacon that travelled between 1962 and 1963 to the Kunsthalle Mannheim; Galleria d'Arte Moderna, Turin; Kunsthaus, Zurich; Stedelijk Museum, Amsterdam, before being acquired by the legendary American collector and socialite Betty Blake. The painting then remained in the same family collection until 1996 when the painting was offered in auction, where it was purchased by Hélène Leloup. Following this acquisition, the painting was shown at the major retrospective of 1971-72 at the Grand Palais in Paris and Kunsthalle Dusseldorf, and later in the 1990 exhibition *Francis Bacon* where it travelled across the United States to Hirshhorn Museum, Washington; LACMA, Los Angeles and Museum of Modern Art, New York.

Hélène Leloup's collection brought together works by modern European artists such as Max Ernst, Man Ray, Salvador Dali, alongside her impressive collection of African and Oceanic sculptures. African sculptures were a major source of fascination and artistic inspiration for many artists throughout the twentieth century, and artists such as Pablo Picasso famously owned a collection of African art himself. Many important collectors, such as the Sainsburys whose collection the sister painting resides, also amassed a large collection of African masks and sculptures, bringing together the artwork and their source materials in a holistic and comprehensive collecting ethos. Bacon famously used an extensive range of source material for his paintings, previously claiming that, "to be a painter now, I think that you have to know, even if only in a rudimentary way, the history of art from pre-historic times right up to today." (Francis Bacon quoted in: David Sylvester, *Brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*, London, 1987, p.199) Indeed, Bacon approached the human form as a vessel for the inner psyche, looking through the long lineage of artistic creativity and the expression of human form. The twisting features of Redgrave's face echo the dramatic curves and sculptural lines found in masks and heads of African and Oceanic visual culture, their clarity of volume and line transposed onto Bacon's canvas in powerful blows of impasto.

The rich green accents and lilac recesses index the contours of Redgrave's face, whose fleshy pink tones emerge from within the depthless black of the background. The explosive plasticity of Bacon's smeared, brushed, and flickered oil paint creates a painterly and simultaneously a highly sculptural form. In an interesting aesthetic comparison with Leloup's collection of masks and sculptures, *Head of Woman* straddles the critical threshold between psychology and physiognomy. Encompassing both corporeality and consciousness, the present work illustrates the extraordinary talents of the master of contemporary painting.





16

MASQUE, DAN, CÔTE D'IVOIRE

haut. 22 cm ; 8⅝ in

PROVENANCE
Loudmer - Poulain, Paris, *Art Primitif*, 21 juin 1976, n° 213
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

7 000-10 000 €

UN MASQUE DEANGLE INÉDIT, IDÉAL DE BEAUTÉ DANS LE HAUT-CAVALLY

Par Bertrand Goy

À l'extrême ouest de la Côte d'Ivoire, à proximité du fleuve Cavally qui marque la frontière avec le Libéria, se trouve la région du Tonkpi où demeurent les Dan autour de la « Ville aux 18 montagnes », Man, sa capitale. Cette population, composante la plus méridionale du groupe mandé, se distingue des autres membres de cet ensemble linguistique dont font, entre autres, partie les Bambara ; cette différence, particulièrement sensible pour ce qui est de leur culture matérielle, est attribuable à l'environnement naturel dans lequel ces peuples vivent, territoire enclavé entre forêts denses et pics montagneux pour les premiers, paysage dégagé de savanes arborées pour les seconds. Les Dan se singularisent ainsi par une production de masques d'une grande diversité, majoritairement images de visages humains d'un réalisme très éloigné des créations de leurs voisins du Nord privilégiant, par ailleurs, les représentions animales.

Le masque de Madame Leloup se caractérise en premier lieu par ses yeux étirés, la chéloïde en forme de tige verticale partageant son front en deux et se prolongeant ici le long du nez en soulignant la finesse, l'absence d'oreilles et une bouche charnue sans être disproportionnée. Ces éléments incitent à le classer parmi les *deangle* qui complètent l'accoutrement revêtu par les jeunes garçons « à la porte du devenir-homme [1]» paradant dans le village et se livrant à de joyeuses facéties pour solliciter des offrandes de nourriture de la part des femmes. Cette hypothèse n'exclut pas l'existence de masques identiques pouvant servir d'autres desseins dont l'infinie diversité tient à l'absence totale de normes imposées tant à leurs créateurs qu'à ceux qui les utilisent.

Les paupières lourdes marquant le visage de ce beau masque constituent un indice nous autorisant à suggérer une possible origine géographique. Lors de deux expéditions entreprises dans cette région de Côte d'Ivoire en 1933 puis 1938, le célèbre ethnologue et conservateur belge Frans Olbrechts, sillonnant villages et marchés, collectait un certain nombre de masques dan. L'un d'entre eux, désormais conservé à l'Africa Museum de Tervuren (EO.1967.63.118), acquis à Flampleu, présente cette même caractéristique. La localité, située au pied de la montagne Lonhon sur la route joignant Man et Danané, est évoquée par Pieter Jan Vandenhoute dans son ouvrage « Classification stylistique du masque dan et guéré dans la Côte d'Ivoire occidentale ». Sur les pas d'Olbretchs, son mentor, et peu de temps après son passage, il menait une mission dans le cercle du Haut-Cavally au cours de laquelle il acquérait 260 masques ; parmi ces derniers, il distinguait un sous-style régional dan, celui de Flampleu, dont « la caractéristique la plus frappante est la paupière supérieure qui forme une saillie en quart de sphère[2] ». Comme exemple de cette spécificité, il citait un « Masque-Ancêtre [3]» sculpté par Kmantadouwe, décédé vers 1904.

Le masque de la collection Leloup pourrait être l'œuvre d'un de ses contemporains : malgré la densité de l'essence utilisée, sa légèreté, très appréciable pour le danseur, dit le talent d'un maître d'autrefois peu avare de son temps, affinant la pièce de bois de ses coups de gouge précis et patients, jusqu'à la réduire à une épaisseur digne de celle d'un masque *no* du Japon. Sur le front, le forage à l'ancienne des orifices qui permettaient d'accrocher une coiffe de fibre végétale ou de coton et la présence d'une cheville de bois dans l'un d'eux confirment cet âge avancé. L'envers du masque, quant à lui, démontre de façon patente l'ancienneté d'une sculpture qui garde les stigmates d'un usage long et répété malgré la dureté de l'*euphorbiaceae* dans lequel elle fut taillée.

Le temps a toutefois préservé la face ; il a même transmué le polissage rituel initial et les nombreuses onctions dont elle fut l'objet en une patine brune satinée qui intensifie la douceur et la mélancolie de ce visage à l'ovale régulier et aux traits délicats.

Cette œuvre réussit à atteindre l'idéal de beauté humaine auquel aspirent les sculpteurs de masques du Haut-Cavally. Madame Leloup ne s'y était pas trompée qui conserva celui-ci dans sa collection durant près de cinquante ans.

[1] « pforte zur mann-werdung” tiré de : Hans Himmelheber, *Negerkunstler und Negerkunst,* Braunschweig, K&B, 1960, p. 142

[2] P.J.L Vandenhoute, *Classification stylistique du masque dan,* Leiden, E. J. Brill, 1948, p. 28

[3] Couverture du catalogue *Utotombo,* Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1988



17

CAVALIER, DJENNÉ, MALI

haut. 27 cm ; 10⅝ in

PROVENANCE
Baba Kéita, Mali
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis en 1972

EXPOSITION (S)
Paris, Galerie Leloup, *Terres cuites de la boucle du Niger et alentour*, septembre 1986

Un certificat de datation par thermoluminescence a été délivré le 12 mai 1987
par le laboratoire Labor für Fälschungserkennung, Haigerloch : âge 600 ans +/- 25 %

□ 8 000-12 000 €







18

STATUETTE, RÉGION DU FLEUVE SÉPIK, PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

haut. 21,5 cm ; 8½ in

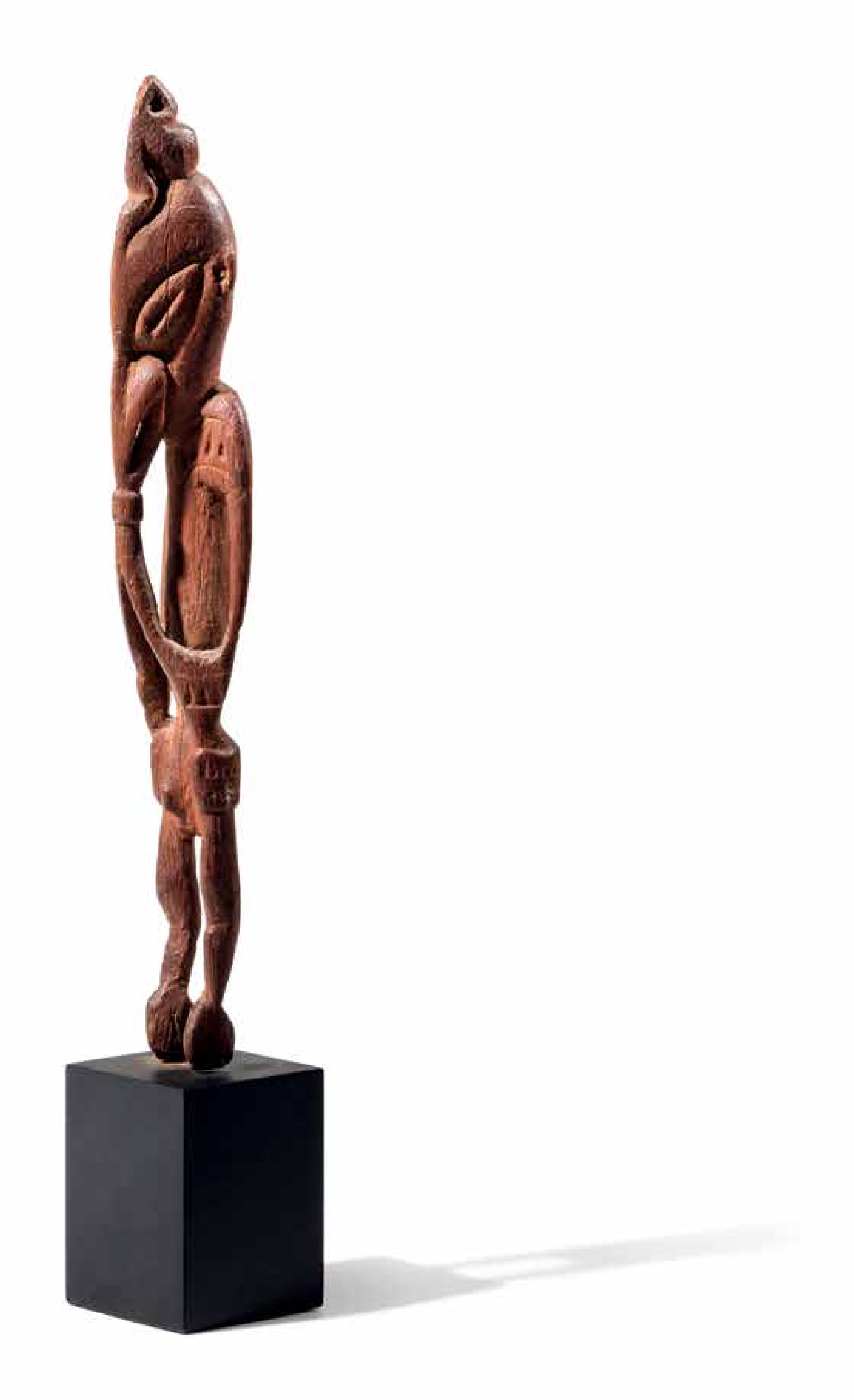
PROVENANCE
Allen Wardwell, New York
Bruce Frank, New York
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Bruce Frank, *Powerful Magic, Miniatures Sculptures from the Sepik River Region*, 2013, n° 22

□ 4 000-6 000 €

Miniature remarquable, cette statuette concentre magistralement toute la puissance de la sculpture Sepik : le nez recourbé, signe de force masculine, la coiffe couverte de motifs claniques et les lignes anguleuses donnant à la figure sa saisissante présence.

Représentation d'un esprit mythologique - combinant des caractères anthropomorphes et zoomorphes - cette statuette agissait comme charme protecteur. Propriété individuelle, elle portait chance à son propriétaire à la chasse comme à la guerre, mais aussi dans ses relations amoureuses.





19

PENDENTIF ANTHROPOMORPHE EN FER, LOBI, BURKINA FASO

haut. 16 cm ; 6¾ in

PROVENANCE
Collection André Blandin (?-2015), Marignane
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Meyer, *Kunst und Religion der Lobi in Westafrika*, 1981, p. 168, n° 225
Blandin, *Afrique de l'Ouest, Bronzes et autres alliages*, 1988, p. 128, n° 1
Leloup, Blandin, *Afrique de l'Ouest, Bronzes et autres alliages, Fer Noir - Collection André Blandin*, 2001, p. 82, n° 2, et 4e de couverture

EXPOSITION (S)
Zurich, Rietberg Museum, *Kunst und Religion der Lobi in Westafrika*, 20 mai - 13 novembre 1981
Paris, Galerie Hélène et Philippe Leloup, *Afrique de l'Ouest, Bronzes et autres alliages, Fer Noir - Collection André Blandin*, été 2001

□ 2 000-3 000 €



SOUVENIRS

J'ai eu la chance pendant mon adolescence dans les années 1950 de voir, chez feu mon père Niamé Keita et ses collègues commerçants des objets d'Arts Premiers à Bamako, des marchands européens et américains à la recherche de fétiches, statuaires, masques et objets cultuels. Parmi eux, je me souviens du couple Kamer, Hélène et Henri, qui étaient les favoris des grands marchands des « fétiches » de Bamako, feus : Mamadou Sylla, Mamadou Diaou, Gouro Sow, Mamadou Niono, Lamine Doumbia, Almamy Dionkassi et Moussa Diabate qui était avec Grand Sylla les marchands favoris d'Hélène Leloup. Citons parmi la jeune génération : Mamadou Baba Keita, Adama Oueloguem, Moussa Kaba Diané, Kassim Sidibé.

Arrivé à Paris au cours de l'année 1972 pour des études, j'accompagnai feu mon père chez les marchands du quartier latin, Hélène Kamer/Leloup, René "Ras" Rasmussen, Duperrier, Maurice Nicaud, Michel Huguenin qui avait travaillé à Bamako jusqu'en 1960 avec l'aîné de feu mon père, avec lequel j'ai pris goût au commerce des objets d'Arts non européens. J'ai eu la chance de visiter très souvent Hélène Leloup avec des clients et amis allemands comme George Baselitz et Michael Werner.

Avec ses ouvrages sur les Arts Dogon et Bamanan du Mali, et bien d'autres groupes ethniques du continent africain, madame Hélène Leloup est rentrée dans le Panthéon des Immortels. J'ai eu à la citer dans plusieurs de mes interviews comme une Grande protectrice, et protectrice surtout des arts premiers du Mali. Elle est une Icône pour laquelle je serai toujours reconnaissant pour avoir valorisé les arts d'Afrique. Grâce à elle et à feu mon oncle Oumar Traoré, qui résidait à Lomé au Togo, la culture et l'art Bembe de Cross River du Nigeria a pu être connu.

Mamadou Keita

Jeune marchand bruxellois, je fus amené à me rendre à la rencontre des grands acteurs du marché parisien, et ayant entendu au Congo déjà l'écho de leur aura, me voilà naturellement quai Malaquais sur le pas de leur magnifique galerie écarlate.

Malgré mon appréhension, je fus extrêmement bien reçu par Hélène et Philippe eux-mêmes qui m'ont acquis deux magnifiques céramiques Songye. Nous étions à la veille du vernissage d'une exposition sur l'art du Nigéria que je connaissais alors peu. Ces deux derniers me firent visiter leur exposition, explications à l'appui, ce qui me donna un nouveau regard sur les arts d'Afrique de l'Ouest.

Nul doute qu'Hélène Leloup aura marqué sa génération en étant l'une des premières dames marchandes d'art africain, dans un domaine fort dominé par les hommes.

Didier Claes



20

STATUE NININA, MOSSI, BURKINA FASO

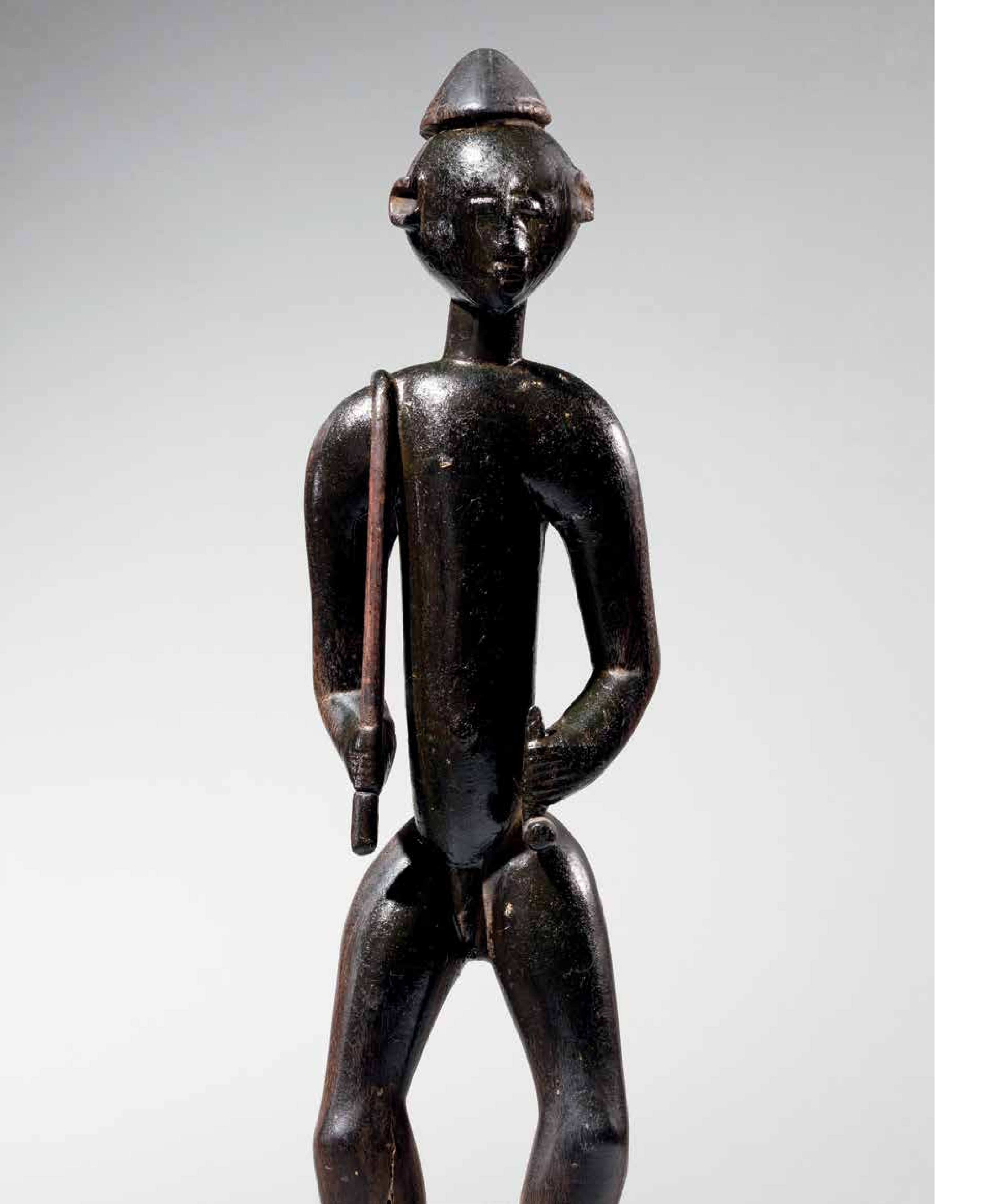
haut. 51 cm ; 20⅛ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris, vers 1980

25 000-35 000 €



Archives Leloup



UNE STATUE *NINANA* INÉDITE, RARE HOMMAGE À UNE NOBLE LIGNÉE MOSSI

Par Bertrand Goy

Les usages et la culture matérielle de la vaste aire géographique que constitue la savane soudanaise n'a cure des frontières, là où Côte d'Ivoire, Mali et Burkina Faso se rejoignent. Les habitants y partagent de nombreuses coutumes, les influences réciproques y sont multiples ; l'agriculteur mossi fouille la terre avec le même *daba* que son collègue sénoufo et fume son tabac dans la même pipe en terre-cuite que son compatriote lobi et tous s'abritent du soleil avec un couvre-chef de nature identique. L'étonnante et exceptionnelle image de ce cultivateur *nyonyosé*, armé de l'instrument emblématique de sa charge et des accessoires de son confort, doit, en l'occurrence, être attribuée aux Mossi, groupe largement majoritaire du Burkina Faso, établi au centre du pays, autour de sa capitale Ouagadougou. Elle affiche une indéniable parenté avec l'œuvre des Sénoufo du cercle de Korhogo en Côte d'Ivoire et s'inspire sans doute des productions des Gurunsi, premiers occupants de la terre dont ils furent chassés par l'empire mossi du *Mogho-Naaba* à la fin du XVe siècle. Avant que la montée de l'Islam n'en décourage l'usage, peu nombreuses étaient ces statues dont la possession fut l'apanage des *naba*, chefs de cantons établis sur tout le territoire mossi. Dim Delobson, dans les années 1930, comptabilisait un peu plus d'une centaine de ces édiles, issus des lignées de conquérants et autres personnages qui présidèrent au destin de l'empire. L'africaniste Louis Tauxier, en 1917, excluait la présence de statuettes chez ceux du Yatenga, au nord-ouest du royaume. Contrairement à ce que certains observateurs du passé ont pu en dire, ces dernières n'incarnaient pas les ancêtres mâles de la lignée mais leur rendaient hommage sous la forme de représentations très majoritairement féminines comme en témoigne le corpus des œuvres parvenues jusqu'à nous.

À l'occasion de fêtes annuelles organisées pour célébrer la fin des récoltes, quittant momentanément le refuge qui leur était réservé dans la case de la première épouse du chef, ces effigies, symboles de l'autorité du *Naba* étaient exceptionnellement exposées aux yeux des villageois.

Le bois dur et dense à la patine noire et brillante de celle que nous présentons suinte encore du beurre de karité dont son propriétaire l'avait généreusement ointe tout au long de sa vie pour l'honorer et la préserver, gage du respect dont bénéficiaient ces importantes reliques. Sous cet engobe on distingue les traits, simplement esquissés, d'un visage à l'ovale très arrondi dont se détachent de larges oreilles supposées à l'écoute attentive de l'esprit des ancêtres. Les scarifications temporales caractéristiques du groupe, la coiffure tressée, figurée par de fines stries sur la nuque et le sinciput, la posture, les membres inférieurs longs et déliés aux muscles galbés, font de cette œuvre l'archétype d'un rare style de statuaire.

Le regretté Christopher Roy, éminent spécialiste d'une culture qu'il étudia et d'un pays qu'il parcourut durant de nombreuses années, avait localisé cet atelier dans les environs de Yako, au cœur du pays mossi, au nord-ouest de Ouagadougou. Le marchand Mamadou Keita, quant à lui, avait formellement identifié en son temps une représentation proche comme de la même origine.

Cette sculpture d'une rareté insigne témoigne de l'inventivité et du talent d'un artiste qui sut saisir avec justesse, tel un instantané, le mouvement de cet homme en marche.



21

STATUE, MBEMBÉ, NIGÉRIA

haut. 101 cm ; 39¾ in

PROVENANCE
Galerie Argiles - Félicia Dialossin, Paris
Collection Hélène Leloup, Paris

EXPOSITION (S)
Monaco, Grimaldi Forum, *Arts of Africa, 7000 ans d'Art Africain*, 16 juillet - 4 septembre 2005

PUBLICATION (S)
Bassani *et alii*, *Arts of Africa, 7000 ans d'Art Africain*, 2005, p. 215, n° 88a

150 000-250 000 €



Maison du Lubéron, vers 1990. Archives Leloup



Exposition *Ancêtres Mbembe* à la galerie Leloup, quai Malaquais, 1974. Archives Leloup.

En 1974, dans l'introduction du catalogue *Ancêtres M'Bembé* Hélène Kamer écrivait ceci : « Une famille stylistique s'est constituée dans une aire géographique formant un large croissant partant du Mali (Bambara, Dogon) passant par le pays Mossi, rejoignant la Bénouée et se perdant dans les sables du Soudan et de l'Ethiopie. Il fallait retrouver ces témoins, cousins de nos statues romanes, ayant perdu comme elles leurs bijoux et peintures mais magnifiés par l'érosion. ».

Cette civilisation perdue est celle de M'Bembé, une petite tribu installée au confluent de la Cross River et de la Rivière Ewayon au Nigeria dont la rare production artistique est magistralement illustrée par cette monumentale statue masculine. Hélène Kamer découvrit pour la première fois cet art au début des années 1970 grâce à O. Traoré, antiquaire africain. A l'occasion de deux voyages à Paris, Traoré rapporta ces statues M'Bembé, à chaque fois avec des informations complémentaires à leur sujet. La sensibilité de la sculpture M'Bembé était une avancée importante par rapport aux goûts déjà établis des collectionneurs traditionnels. Consacrer toute une exposition uniquement aux "statues érodées" était alors à l'époque une prise de position audacieuse révélatrice de son esprit d'avant-garde et de sa connaissance du marché : « Depuis vingt ans que je me consacre à l'art nègre j'ai vu évoluer le goût et l'intérêt des collectionneurs ».

Sculptée probablement entre les XVIIe et XVIIIe siècles et comptant parmi les plus anciennes et les plus spectaculaires sculptures en bois provenant d'Afrique subsaharienne, cette représentation d'un personnage assis était à l'origine une partie intégrante d'un tambour monumental. Pendant des siècles, ces tambours à fente – fabriqués à partir de troncs d'arbres évidés – ont constitué le point central des rituels du village.

Cet étroit corpus comprenant moins d'une vingtaine de pièces – dont la majorité est conservée dans des institutions muséales - est remarquable par sa qualité dynamique, intense et naturaliste. Ici, l'érosion du bois témoigne de la vénération dont cette œuvre, exposée au centre du village, a fait l'objet durant de nombreuses générations et atteste de son grand archaïsme. Cette usure ne retire cependant en rien l'expression puissante du visage, les yeux, le nez, la bouche et la coiffure en crête restant parfaitement lisible. Figure d'un grand guerrier M'Bembé cette œuvre exposée à Monaco en 2008 s'impose comme chef-d'œuvre de la statuaire monumentale du Nigeria.



22

PENDENTIF EN BRONZE, DJENNENKÉ, MALI

8 cm x 4,5 cm ; 3⅛ in x 1⅝ in

PROVENANCE
Samba Kamissoko, Bamako, Mali
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Blandin, *Afrique de l'Ouest, Bronzes et autres alliages*, 1988, p. 33, n° 9
African Arts, février 1988, p. 11 (publicité)
Schaedler, *Earth and Ore. 2500 Years of African Art in Terra-cotta and Metal*, 1997, p. 31, n° 28
Leloup, *Dogon*, p. 314, n° 69
Gallimardet, « Objets usuels, mondes sacrés », dans *Connaissance des arts, hors-série n° 490*, p. 54

EXPOSITION (S)
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Allemagne, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Dogon*,
2 septembre 2011 - 1er janvier 2012

30 000-50 000 €

Samba Kamissoko fait partie de la seconde génération de marchands africains qu' Hélène Leloup côtoie à partir de la fin des années 70, avec Adama Oualoguem, Moussa Diana ou encore Mamadou Keita. En plus de vendre régulièrement à Hélène, comme en témoignent de nombreuses lettres et factures des archives Leloup, celui-ci gagne sa confiance tous deux nouent un fort lien amical. Tout à fait conscient des exigences d'Hélène, en particulier à partir des années 90 où celle-ci rédige son livre *Statuaire Dogon* et se met donc à la recherche des objets les plus rares, Samba Kamissoko lui propose ce pendentif Djennenké.

Les bijoux de la région du Pays Dogon sont rares et se limitent à une production de pendentifs et chaines en fer, parfois de colliers de perles, surtout réservés à l'usage des personnes de haut rang[1]. Les bijoux dans un alliage cuivreux plus proche de la composition du bronze se retrouvent eux plutôt dans le Guimbala[2].

La fonte à la cire perdue, héritée probablement des artisans du Guimbala s'est perpétué chez les forgerons Djennenké. Le personnage central de ce pendentif, dont les traits du visage se rapprochent de la statuaire en terre-cuite Djenne, reprend les codes de la statuaire Djennenke en portant la barbe et le bonnet. Un exemplaire avec un personnage similaire est conservé au musée Barbier-Mueller (inv. 1004-185). En partie inférieure, est allongé un animal, qu'il est difficile d'identifier, mais que l'on peut comparer à un celui d'un pendentif Dogon vendu chez Sotheby's Paris en 2017[3]. Il participe à la construction d'une iconographie complexe, sûrement lié à un épisode mythique, dont le personnage est la figure centrale.

[1] Leloup, *Dogon*, 2011, p. 170
[2] Blandin, *Afrique de l'Ouest, Bronzes et autres alliages*, 2000, p. 6 et 7
[3] Sotheby's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 12 décembre 2017, n° 61



23

DEUX POUPÉES, NAMJI, CAMEROUN

haut. 31,5 cm et 14 cm ; 12⅜ in et 5½ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

□ 4 000-6 000 €

Objets revêtant une fonction culturelle significative chez les Dowayo du Cameroun, ces poupées garantissent la fertilité. Elles symbolisent l'enfant tant désiré et se portent traditionnellement dans le dos des femmes, renforçant ainsi le lien entre la poupée et la fertilité et conférant à l'objet une valeur symbolique profonde.

Le nombre élevé d'ornements qui parent ces deux poupées témoigne du soin apporté à ces effigies et leur préciosité aux yeux des futures mères. Imaginé comme une manifestation de l'enfant désiré, le genre de ce dernier est représenté sur la poupée : ici, les deux crêtes occipitales ornées rattachent ces figures au genre masculin. Chaque détail minutieusement conçu reflète le soin et l'attention accordés à ces objets précieux, créant ainsi une esthétique distinctive qui capture l'essence même de la fonction culturelle et symbolique des poupées Namji.





24

BUSTE, DOGON, MALI

haut. 39 cm ; 15⅜ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

12 000-18 000 €

D'une esthétique toute aussi puissante que mystérieuse, ce buste Dogon conservée dans la Collection Hélène Leloup, bouscule les canons connus de la statuaire de cette région et questionne sur sa symbolique et sur l'origine de sa création. Sur une âme de bois dont la partie principale est conservée, une épaisse patine croûteuse vient souligner les volumes du corps, et témoigner des rituels successifs dont a fait l'objet cette sculpture, permettant d'en déduire son importance au sein de la communauté. La posture hiératique du buste et l'expression du visage, la bouche entrouverte, nous laissent penser que cette statue représenterait un ancêtre ou un personnage mythique dogon – un *nommo* – dont la parole doit être écoutée. La parole est centrale dans la cosmogonie Dogon, elle est l'origine de la création du monde comme le rapporte Marcel Griaule dans son ouvrage *Dieu d'eau*, et cette statue, bien que silencieuse, semble être porteuse de mots qu'elle est sur le point d'enseigner.



Archives Leloup







25

MARTEAU DE DIVINATION EN IVOIRE, IFA, YORUBA, NIGÉRIA

haut. 46 cm ; 18⅛ in

PROVENANCE
Charles Ratton (1897-1986), Paris
Collection Hélène Leloup, Paris

Ce lot bénéficie d'un certificat intracommunautaire.

⁍ 8 000-12 000 €

L'ivoire est bien connu pour avoir été, et être encore, l'un des matériaux les plus précieux du continent africain. La Renaissance porta le renouveau des voyages et des découvertes pour voir bientôt les artefacts en ivoire venir alimenter les cabinets de curiosité européens, les Olifants kongos rejoignant des collections princières italiennes, tandis que salières et autres cuillères sapi-portugaises furent plébiscitées par les cours de la Péninsule ibérique jusqu'au nord de l'Europe. L'ivoire était un matériau précieux pour les européens, mais également pour les autochtones. Animal féroce, la capture d'un éléphant nécessitait des ressources et engendrait par ailleurs le paiement d'une forme d'impôt comme en atteste le droit de prélèvement de l'*oba*, roi du Bénin, d'une défense sur tout animal abattu[1]. Ce marteau de divination Yoruba participe de cette histoire de la richesse de l'Afrique et raconte une culture en illustrant les pratiques ésotériques.

Au cours d'une séance de divination, le devin frappait de l'extrémité conique de la défense le centre d'un plateau de bois dont le pourtour était sculpté de figures et gravés de motifs. Il dessinait ensuite dans la sciure de bois répandue dans le plateau rond ou ovale deux lignes croisées (*orita*) qui étaient les métaphores du chemin de la vie et de la mort. Le plateau et le marteau communiquaient ensuite pour se confondre grâce aux mouvements du devin et produire des sons qui résonnaient dans la partie creuse centrale du plateau. Le chant ainsi produit était sensé répondre aux prières du devin qui l'interprétait pour prophétiser ou offrir des recommandations[2].

La signification symbolique du programme iconographique de ce marteau de la Collection Hélène Leloup revête un caractère essentiel dans le processus mystique et contribue aux pouvoirs divinatoires. Le calao, *agbigbo*, en tant qu'animal est en particulier connu pour être un (oiseau) de mauvais augure dans les versets de la mythologie Ifa dont seulement des rituels et des offrandes précises peuvent prémunir des désastres et malédictions mortelles dont il est à l'origine. Le calao apparaît comme développant la coiffe de la figure féminine, protagoniste principal de cet instrument divinatoire. Il s'agit de la figuration d'une mère agenouillée parée de bijoux et tenant l'extrémité de ses deux tétons par la main dans un geste d'offrande. Ce geste est interprété comme un signe de dévotion, de soin et nutrition maternelle permettant de protéger des dangers et d'apporter bonne fortune[3].

Le marteau de divination de la Collection Hélène Leloup est incomparable à nulle autre car il associe merveilleusement les plus précieuses qualités requises pour un objet d'art de ce type. Il présente une sculpture fine et détaillée traduisant la maîtrise d'un artiste de talent, son programme iconographique précis répond à un usage connu et répandu pour ce type d'objet le contextualisant dans un corpus unique et riche de symboles, la qualité de l'ivoire enfin et la patine ambrée de sa surface attestent de l'histoire et de l'ancienneté de cet objet saisissant.

[1] Vogel Susan et Thompson (éd.), *Africa and the Renaissance : Art and Ivory*, 1988 : p. 154.

[2] Drewal Henri John, "Image and Inderterminacy. Elephants and Ivory among the Yoruba", dans *Elephant. The Animal and its Ivory in African Culture*, 1922 : p. 192

[3] *Ibid.* : , p. 194





26

LOUISE BOURGEOIS

1911-2010

Sans titre

signé des initiales
os de poulet et stylo sur tissu dans une boite en bois
33 x 33 cm ; 13 x 13 in.

Exécuté en 1996.

signed with the initials
chicken bone and pen on fabric in a wooden box
Executed in 1996.

PROVENANCE

Galerie Pièce Unique, Paris
Galerie Alain le Gaillard, Paris
Collection Hélène Leloup, Paris (acquis auprès du précédent en septembre 2004)

EXPOSITION (S)

Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain; Belem, Centro Cultural; Malmö, Konsthall; London, Serpentine Gallery, *Louise Bourgeois. Oeuvres récentes*, 6 février 1998 - 30 janvier 1999 ; catalogue, p. 71, illustré en couleurs
Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, *Louise Bourgeois : Spinnen, Einzelgänger, Paare*, 28 février - 2 mai 1999

PUBLICATION (S)

Louise Bourgeois, Cecilia Casorati, *Louise Bourgeois. Handkerchiefs*, np, no. 17, illustré en couleurs

⊕ 60 000-80 000 €



Louise Bourgeois, Bruce Weber © ADAGP, Paris, 2023

Untitled appartient à une série d'œuvres composées de mouchoirs en tissu dans lesquels sont incorporés des os d'animaux ainsi que des fragments de corps en plastique et des fibres. Ces pièces font partie des premières œuvres dans lesquelles Bourgeois intègre des éléments personnels renvoyant à son enfance. La présence des os évoque un jeu d'enfants populaire qui consiste à "tirer le bréchet d'un poulet" (Louise Bourgeois, in Cecilia Casorati, Handkerchiefs, Gianluca Collica, 2000), permettant au détenteur de la pièce la plus longue de faire un vœu. De plus, le corps reconstruit fait allusion au processus de restauration qui fascine Bourgeois tout au long de sa jeunesse. Ayant observé sa mère réhabiliter des objets détruits, l'artiste reproduit ce geste réparateur.

Si *Untitled* est intrinsèquement liée aux souvenirs d'enfance de l'artiste, elle évoque également le passage à l'âge adulte. L'œuvre fait allusion aux mouchoirs brodés conservés dans les trousseaux de jeunes mariées. Cette pièce associant l'innocence de l'enfance à la réalité de la vie, s'inscrit alors dans l'approche ambivalente de Bourgeois qui consiste à explorer différents états psychiques.

Un sentiment de fragilité émane également de cette série. Comme le souligne Cecilia Casorati, "choisir des souvenirs n'est pas un simple exorcisme. Il s'agit de connaître ses propres limites, d'exposer sa propre fragilité" (Cecilia Casorati, Handkerchiefs, Gianluca Collica, 2000). La précarité des os ainsi que les lignes délicates qui représentent l'intérieur du corps sont évocatrices d'une extrême vulnérabilité.

L'utilisation de restes d'animaux fait également écho aux sculptures africaines, souvent réalisées en ivoire. Ayant pour époux Robert Goldwater - directeur du Musée d'art primitif et conseiller en matière d'art africain – il n'est pas étonnant que les œuvres de Bourgeois portent en elles certaines caractéristiques qui renvoient à l'art tribal.

L'œuvre témoigne également de l'usage du textile comme moyen d'expression des traumatismes internes de l'artiste. En 1996, Bourgeois crée un grand nombre d'œuvres textiles, comprenant des figures suspendues composées de tissu, de dentelle, de chaussettes et de collants en nylon. Les traces de couture rappellent les cicatrices internes de Bourgeois. Quant au processus de tissage, il est évocateur d'une angoisse permanente liée à la peur de la séparation et de l'abandon qui intervient dans la plupart des œuvres de l'artiste. Comme l'affirme Germano Celant, "si la coupure est une blessure, la couture rassemble les choses" (Germano Celant, Louise Bourgeois, The Fabric Works, 2010, p.19).

Untitled belongs to a series of works comprised of handkerchiefs in which fragments of animal bones as well as plastic body parts and threads are embedded. These are among the first works in which Bourgeois integrates personal elements that are reminiscent of her childhood. The bones are evocative of a popular children's game which involves "pulling the wishbone of a chicken" (Louise Bourgeois, in Cecilia Casorati, Handkerchiefs, Gianluca Collica, 2000) allowing the beholder of the longest piece to make a wish. What's more, the reconstructed body alludes to the process of restoration that fascinated Bourgeois in her younger days. Having observed her mother rehabilitate broken artefacts, the artist mimics this reparative gesture.

If *Untitled* is intrinsically linked to the artist's childhood memories, it is also evocative of a transition into adulthood. The work alludes to the embroidered handkerchiefs that were stored in bridal trousseau. In line with Bourgeois' exploration of ambivalent mental states, this unsettling work combines the innocence of childhood with the reality of life.

A sense of fragility also emanates from this series. As expressed by Cecilia Casorati "Choosing memories is not a simple exorcism. It means knowing one's own limits, putting one's own fragility on display" (Cecilia Casorati, Handkerchiefs, Gianluca Collica, 2000). The frailty of the bones as well as the delicate lines that represent the insides of the body are evocative of an extreme vulnerability.

The use of animal remains is also reminiscent of African sculptures which are often made of ivory. With Robert Goldwater - director of the Museum of Primitive Art and advisor specialized in African art - as her husband, it is not surprising that Bourgeois' works display certain characteristics that are linked to tribal arts.

The work also attests to Bourgeois' use of textile as a means of expressing her inner traumas. In 1996, the artist creates a great amount of textile pieces including her hanging figures comprised of fabric, lace, socks and nylon tights. The stiches function as a reminder of Bourgeois' internal scars. As for the process of weaving, it is evocative of an ongoing fear of separation and abandonment that encompasses most of the artist's works. As argued by Germano Celant "If the cut is a wound, then the sewing brings things together" (Germano Celant, Louise Bourgeois, The Fabric Works, 2010, p.19).



27

STATUE DOUBLE, DOGON / KOMAKAN, MALI

haut. 94,5 cm ; 37⅙ in

PROVENANCE
Collection Jacques Lazard, Paris
Collection Hélène Leloup, Paris, vers 1980

PUBLICATION (S)
Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, n° 67
Schmidt, Leloup *et alii, Chefs-d'oeuvre de la statuaire Dogon*, 1998, p. 94, n° 21
De Grunne, « Vers une définition du style soninké » dans *Arts et Cultures*, 2001, p. 85 (dessin)
Bassani *et alii, Africa. Capolavori da un continente*, 2003, p. 100
Fagnola, *Voyage à Bandiagara, Sur les traces de la Mission Desplagnes 1905-1905*, 2009, p. 275, n° 355
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 148
Blanc, « L'harmonie au monde », dans *Connaissance des arts, hors-série n° 490*, 2011, p. 39
De Grunne, Van Dyck, *Mandé, Trésors Millénaires*, 2016, p. 32, n° 7 (dessin)

EXPOSITION (S)
Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, *Chefs-d'oeuvre de la statuaire Dogon*, 26 avril - 2 août 1998
Turin, Galleria d'Arte Moderna, *Africa. Capolavori da un continente*, 2 octobre 2003 - 15 février 2004
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

200 000-300 000 €

LES STATUES KOMAKAN

Par Hélène Leloup

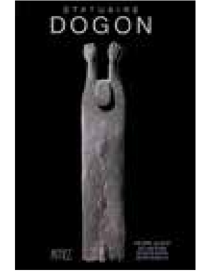
S'étendant sur environ 200 kilomètres, la falaise sud, faite de grès, recèle des poches qui se remplissent d'eau à la saison des pluies. Quelques lacs et maintes petites rivières existaient autrefois, dont seul le Yamé subsiste. Quelques crocodiles restent les derniers témoins de la faune des périodes humides au Sahel avant le XIIIe siècle. La moindre parcelle de terre, protégée du vent par des murets de pierre, devient un champ de mil ou un jardin de légumes soigneusement arrosé.

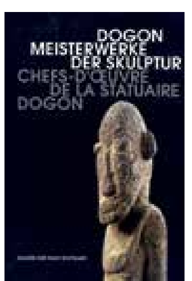
Sur la falaise, au village de Komakan, nous avons retrouvé le site d'origine a un type de statues qui se distinguent par de larges scarifications inhabituelles balafrant le visage en biais. Elles se rapprochent de celles rayant la tête du cavalier que Desplagnes a vu chez le Hogon de Ende, village situé à 20 km de Komakan. Il s'agit de statues d'ancêtres probablement utilisées aussi pour les rites de pluie. Ces pièces très anciennes sont contemporaines des Tellem et, bien que le style général soit celui des Tellem - corps schématique aux bras levés - et qu'elles partagent un même rite cultuel, les scarifications montrent qu'il ne s'agit pas de sculptures Tellem.

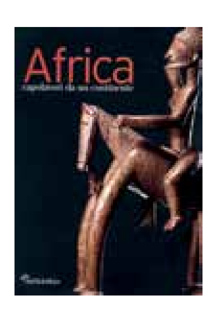
Les scarifications à lignes parallèles sont disposées transversalement, ce qui les différencie des Bamana et des Mossi ainsi que de celles, quadrillées, des Djennenké. Ces différences confirment la coexistence de populations diverses sur le plateau.

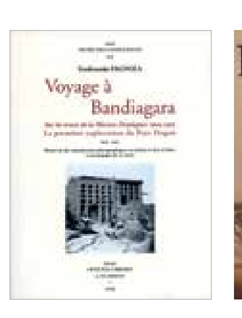
Ici, les jambes du personnage supérieur deviennent les bras du personnage inférieur, formulant ainsi la continuité de la lignée.

Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 165
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 14

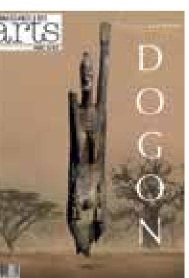


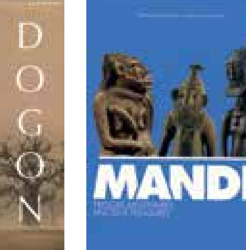














28

STATUE, HEMBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

haut. 49,5 cm ; 19½ in

PROVENANCE
Pierre Dartevelle, Bruxelles
Merton D. Simpson, New York
Collection Baron Freddy Rolin (1919-2001), Bruxelles
Christie's, Amsterdam, *African and Oceanic Art from the estate of the late Baron Freddy Rolin*, 2 juillet 2002, n° 291
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Neyt, *La Grande statuaire Hemba du Zaïre*, 1977 : p. 362, fig. 25, 26 et 27
Rolin, *Luba Hemba*, 1979 : p. 29, fig. 35
De Grunne, Conru, Sharkar, *Collection Baron Freddy Rolin*, 2021, p. 270, n° 293

20 000-30 000 €





UNE EFFIGIE D'ANCÊTRE DES HEMBA MÉRIDIONAUX

Par François Neyt

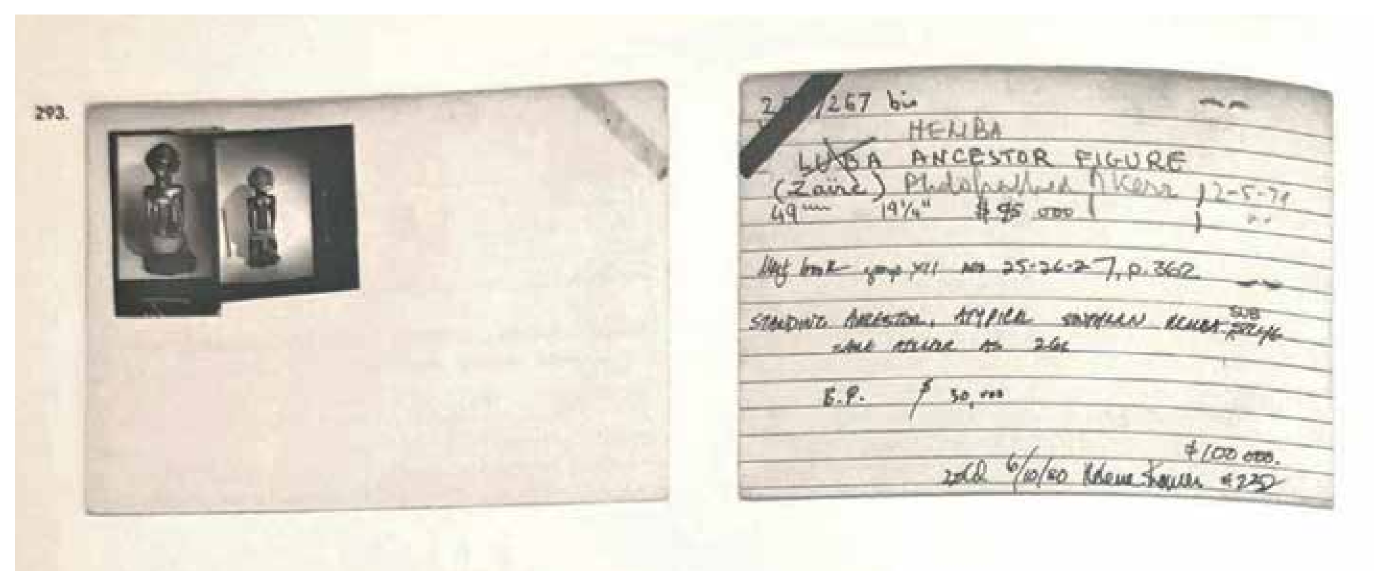
L'effigie d'ancêtre masculin est en posture debout, les mains sur le ventre. Taillée dans un bois lourd, probablement du *Chlorophora excelsa*, elle est recouverte d'une patine rougeâtre, aux surfaces légèrement sombres.

Le diadème frontal, constitué d'une languette surélevée, orne la partie arrière du front rasé et retient l'abondante coiffure. Celle-ci se compose de plusieurs éléments : une coque volumineuse quadrilobée portée par des éléments de soutien en triangle derrière l'oreille, et au plan dorsal deux tresses décorées de lignes entrelacées passant au-dessus de deux nattes similaires. L'ensemble est encadré de la coque libérant des ajours pour les motifs quadrilobés. Jadis, le clan se déplaçait durant la saison sèche et le chef conservait les précieuses graines dans sa coiffure quadrilobée.

Style et isométrie

Le talent de l'artiste hemba se déploie dans des isométries cubiques perceptibles sur la tête et la coiffure, des épaules aux coudes, de ceux-ci au bas du ventre. S'y ajoute une autre isométrie complémentaire, visible de face ou de profil. Cette quête de symétrie, d'équilibre et de statisme eurythmique développe un art centré sur le culte des ancêtres dans sa fonction socio-politique et sacrée. Dans sa morphologie et son style, cette œuvre est très proche d'une autre sculpture de la collection du Baron Fr. Rolin, provenant des Hemba méridionaux dans l'aire des Yambula-Nkuvu[1]. Cette effigie fait partie de la grande statuaire hemba, qualifiée « d'art du sommeil » aux yeux souvent mi-clos ouverts sur un autre monde. La statue date probablement de la fin du XIXe ou du début du XXe siècle.

[1] Neyt 1977, voir les deux sculptures, p 362 ; carte p. 469 et migration des Yambula, p. 477.



Fiche manuscrite du Baron Freddy Rolin



29

CAVALIER, DAKAKARI, NIGÉRIA

haut. 42 cm ; 16½ in

PROVENANCE
Maud et René Garcia, Galerie 62, Paris
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Lehuard, « Les Dakakari à la Galerie 62 », dans *Arts d'Afrique Noire*, hiver 1986, n° 60, p. 50

EXPOSITION (S)
Paris, Galerie 62, *Les Dakakari*, octobre 1986

□ 6 000-9 000 €

Les Dakakari vivent au nord-ouest du Nigéra, dans la région de la ville de Zuru. Leur organisation sociale a été étudiée par les anthropologues anglais dès la première moitié du XXe siècle. R. T. D. FitzGerald s'intéressa aux œuvres Dakakari et publia un article dès 1944[1] sur la production de figures de terre cuite. Il divise ces poteries en 6 groupes, dont le groupe 4 réunit les « figures humaines et animales non montées sur des bases sphériques ». L'anthropologue relève en dessins les différents types rencontrés, et nous retrouvons ces caractéristiques sur la statue de la Collection Hélène Leloup : un cavalier montant avec une selle, la présence de scarifications, une tête de cheval stylisée, et des bouches béantes pour le cavalier et sa monture – détail poétiquement interprété comme un chant par la rédaction d'*Arts d'Afrique Noire* en 1986[2] pour l'exposition Dakakari à la Galerie 62.

Les figures de cavaliers décrites par FitzGerald sont rares et les Garcia ont présenté en 1986 le plus grand groupe de ce type. Dans les années 80, Hélène Leloup s'intéresse particulièrement à la terre cuite, comme en témoigne son exposition sur les Djenné et les Bankoni en 1986, et l'acquisition de cette statue à la Galerie 62, la même année, confirme sa prospection pour des terres cuites anciennes sortant des canons classiques et pourvu d'une histoire et d'une symbolique forte. Les tests de thermoluminescence des terres cuites Dakakari révèlent une ancienneté de 200 à 250 ans[3].

[1] FitzGerald, «Dakakari Grave Pottery », dans *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 74, 1944, p. 43-57

[2] Lehuard, *Arts d'Afrique Noire*, n° 60, 1986, p. 50

[3] *Ibid.*



Exposittion à la Galerie 62, *Les Dakakari*, 1986.



30

MASQUE PANNEAU, EKET, NIGÉRIA

haut. 46 cm ; 18⅛ in

PROVENANCE
Galerie Afrique / Alain Dufour, Saint-Maur / Ramatuelle
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis au précédent en 1977

PUBLICATION (S)
Lebas, *Arts du Nigéria dans les collections privées françaises*, 2012, p. 126, n° 59
Mollet-Vieville, « Helene & Philippe Leloup », in *Galerie Magazine*, décembre 1989 - janvier 1990, p. 117

EXPOSITION (S)
Ramatuelle, Galerie Alain Dufour, *Afrique*, été 1977
Quebec, Canada, *Arts du Nigéria dans les collections privées françaises*, Musée de La Civilisation, 24 octobre 2012 - 21 avril 2013

□ 5 000-7 000 €



MASQUE-PANNEAU POLYCHROME EKET DU SUD-EST NIGÉRIAN

Par Alain Dufour

C'est en juillet 1977 que Monsieur et Madame Leloup ont acquis le présent masque avec un ensemble d'autres masques-panneau présentés lors de l'exposition « Eket » de la galerie AFRIQUE à Ramatuelle.

Ces sculptures ont toutes été achetées à Douala auprès de marchands Bamoun et également auprès d'un commerçant nigérian Ibibio. Ce dernier, établi à Uyo, effectuait le négoce de marchandises variées, transportées à partir du port d'Oron ou de Calabar vers Douala par de grosses pirogues à moteur qui longeaient la côte du Golfe de Guinée jusqu'à l'estuaire du Wouri.

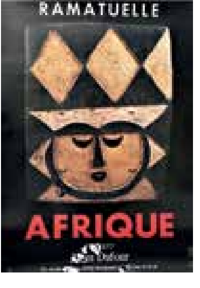
Le peuple Eket, apparenté aux Ibibio, est étudié pour la première fois en 1926 par P. A. Talbot dans son ouvrage « The people of Southern Nigeria » - Oxford. Selon K. C. Murray qui séjourna dans cette région en 1930, les statues Ogbom et les masques étaient utilisés dans le cadre de cérémonies liées au culte Ekpo répandu dans toute cette région du sud-est du Nigéria ; dans les zones côtières et particulièrement chez les Eket, les cultes traditionnels ont été progressivement abandonnés au profit des religions importées, notamment la religion protestante. Lorsque je visitais le pays Eket en 1975, suite à l'invitation de mon ami commerçant de Uyo, il apparaissait clairement que les sculptures qui nous étaient présentées n'avaient plus de fonctions rituelles, mais étaient conservées dans les plafonds des cases, en souvenir des anciens. Elles étaient ainsi protégées des insectes xylophages par la fumée des feux domestiques, ce qui explique leur patine sombre sur la face la plus exposée.

L'exemplaire conservé dans la collection Leloup est l'un des plus abstraits que j'ai collectés. L'artiste, avec une grande économie de moyens, a créé un masque traité en aplat, composé d'un jeu de losanges et de triangles souligné par une polychromie alternant le blanc, le jaune et le noir. Deux petits yeux en croissant de lune et une bouche en ellipse animent le visage dans un minimalisme saisissant. L'arrière du masque a conservé, en bon état, le tressage en feuille de palmier maintenue par des baguettes de bois fixées sur le pourtour du masque qui permettait le portage par le danseur.

Ces masques-panneau sont d'une grande rareté, ils semblent absents de la première collecte réalisée par Kenneth Murray en 1936 ; collection qui intégra le Musée de Lagos. Il est probable que leur usage était circonscrit à une zone géographique très réduite autour du gros village d'Eket, bourg prospère voué aux échanges commerciaux entre les populations du nord et les populations côtières.

Musée du quai Branly - Jacques Chirac est l'un des rares à posséder un exemplaire à double face provenant des collections du musée Barbier Mueller et, antérieurement, dans la collection Roger Azar. Le Musée des Confluences de Lyon possède un bel exemplaire de la donation Ewa et Yves Develon. Le présent masque a été exposé à Québec, au Musée des Civilisations en 2012. Il est reproduit dans l'ouvrage « Arts du Nigeria dans les collections Françaises » sous le n°53.





Affiche d'exposition de la Galerie Afrique, 1977

HÉLÈNE LELOUP, DES DEUX CÔTÉS DE L'ATLANTIQUE

Par Nicolas Rolland

Dans la première moitié du XXe siècle, quelques marchands pionniers (Joseph Brummer, Paul Guillaume, Charles Ratton, etc.) inventèrent à Paris le marché de l'art « primitif » et tentèrent de le développer. Mais la seconde guerre mondiale coupa court à ces efforts et dans les années 1950-60, c'est dans un paysage redessiné et des perspectives renouvelées que de jeunes et ambitieux galeristes font leur apparition. Face à l'indétrônable Charles Ratton, Hélène et Henri Kamer émergent aux côtés de nouvelles figures telles que Robert Duperrier, René Rasmussen, Félicia Dialossin, Olivier Le Corneur, Jean Roudillon ou encore Jacques Kerchache. Loin cependant de se cantonner à la scène parisienne, le couple Kamer – puis Hélène Leloup seule – inscrira rapidement et durablement son activité commerciale des deux côtés de l'Atlantique.

New-York, Madison av.

De l'aveu d'Hélène Leloup, c'est la rencontre et l'amitié liée avec le réalisateur américain John Huston qui décida le couple Kamer à s'installer en 1960 à New-York et à y ouvrir une galerie sur Madison avenue. Avaient-ils conscience qu'ils reprenaient ainsi le fil d'un commerce tissé avant 1940 entre l'Europe et les Etats-Unis par les pionniers de l'art primitif ? Les marchands basés à Paris tentaient alors d'élargir leur territoire en s'associant à des confrères américains, à l'exemple de Joseph Brummer avec Robert J. Coady, Paul Guillaume et Charles Vignier avec Marius de Zayas et Alfred Stieglitz (galerie 291), Louis Carré avec la Valentine Gallery ou encore Charles Ratton avec la galerie Pierre Matisse.

Les difficultés étaient alors nombreuses et le goût des américains pas encore assez formé pour apprécier l'art primitif. « Tout le monde, bien sûr, est trè curieux, mais ils ne peuvent pas concevoir l'idée d'introduire ces objets chez eux », affirmait ainsi en 1935 un Pierre Matisse lucide[1]. Mais après la seconde guerre mondiale, avec le déplacement du marché de l'art outre-Atlantique et l'évolution du goût, les cartes sont rebattues. Hélène et Henri Kamer profitent à plein de l'engouement des nouveaux collectionneurs américains pour l'art africain et océanien. Leurs meilleurs clients s'appellent Paul Tishman ou Lester Wunderman, mais aussi et surtout Nelson Rockefeller, qui acquiert de très nombreuses pièces auprès des Kamer pour son Museum of Primitive Art. Les années new-yorkaises seront particulièrement fastes pour le commerce du duo Kamer, qui y sacrifiera néanmoins son couple. Après leur divorce en 1967, Hélène s'établit à nouveau à Paris, laissant la galerie et le stock américain à Henri. Mais New-York reste une place forte du marché et Hélène Kamer devenue Leloup y conserve de nombreux clients, au point d'y rouvrir une galerie en 1985 avec son mari Philippe, toujours sur Madison avenue, où seront organisées de nombreuses expositions jusqu'à sa fermeture en 1995.

Paris, 9 quai Malaquais

Si New-York occupe une place importante dans la carrière d'Hélène Leloup, la galerie du quai Malaquais à Paris reste néanmoins la meilleure vitrine pour appréhender l'activité foisonnante de la marchande. Après l'aventure américaine et une courte collaboration avec Pierre Langlois en 1966-67, Hélène reprend seule les rennes de la galerie parisienne, imposant ce lieu comme centre névralgique du marché de l'art primitif dans la capitale. Entre 1967 et l'arrêt officiel de son activité en 2004, pas moins de trente-sept expositions thématiques sont organisées au 9 quai Malaquais. L'art précolombien – découvert à l'occasion d'un voyage à Mexico en 1960 – occupe une place importante dans la programmation de la galerie : entre 1968 et 1984 onze expositions lui sont consacrées. L'art de l'Asie animiste intéresse également Leloup, qui dédie une exposition aux marionnettes d'Indonésie en 1972 et une autre à l'art de Taïwan en 1973.

Une exposition d'art océanien est organisée en 1966 avec Langlois, mais Hélène Leloup se détourne à contrecœur de cet art qu'elle apprécie pourtant, considérant que « dans ce domaine, désormais fermé, il est impossible d'avoir des pièces de premier plan[2] ». L'Afrique offre en revanche encore de nombreuses possibilités de découvertes, et c'est bien le continent noir qui occupe le cœur des activités de la galerie, avec pas loin de vingt-cinq expositions thématiques d'envergure organisées en quarante ans. Cette période correspond à un afflux important d'objets sur le marché occidental. « Après la guerre, l'arrivée de milliers d'objets créa un autre monde[3] », loin du goût classique en cours jusque là. « Cela a été une époque extraordinaire où, à chaque lustre, cet art se transformait[4] » confiait Hélène Leloup. Les arts du Nigéria et du Mali – pays touchés par les conflits internes et l'avancée de l'Islam – seront ainsi particulièrement défendus par la galerie, au milieu d'expositions reflétant la diversité du continent dans son ensemble. Parmi les plus importantes, retenons : Ancêtres Mbembe (1974), Gabon (1988), Kongo (1998), Bambara (2000). A chaque fois, une sélection resserrée sur des objets de haute qualité, souvent accompagnée de textes érudits, comme pour l'exposition L'art des Lega (1994) dont le catalogue écrit par Daniel Biebuyck fait encore aujourd'hui référence.

En cinquante ans de carrière, un pied de chaque côté de l'Atlantique, Hélène Leloup aura ainsi avec exigence et passion joué un rôle de formidable passeur entre les continents et les cultures.

[1] Cité et traduit par Philippe Dagen in *Charles Ratton. L'invention des arts « primitifs »,* Skira-Flammarion, Musée du Quai Branly, 2013, p. 97.

[2] *Une vie pour l'art africain*, entretien avec Hélène Leloup réalisé par Michel Crépu, Revue des deux mondes, 2011, p. 28.

[3] Op. cit. p. 27.

[4] Ibidem.



Galerie Leloup, 1044 Madison Avenue, vers 1990. Archives Leloup.



Galerie Kamer, 965 Madison Avenue, vers 1960. Archives Leloup.



31

CIMIER, EKOI, NIGÉRIA

haut. 23 cm ; 9⅛ in

PROVENANCE
Collection Paul Chadourne (1898-1901), Paris
Collection Paul Guillaume (1891-1934), Paris
Collection Fernand Rambaud (1926-2017), Paris
Me Laurin - Guilloux - Buffetaud - Tailleur, Paris, *Collection F. Rambaud*, 10 octobre 1994, n° 28
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

Soclé par Kichizo Inagaki (1876-1951)

10 000-15 000 €

Autrefois dans les collections successives de deux grands amateurs des Arts d'Afrique – Paul Chadourne puis Paul Guillaume –, ce cimier Ekoi traduit somptueusement l'esthétique ambiguë de la région de la Cross River.

Les cimiers de danse s'y distinguent « par l'utilisation d'une technique - unique en Afrique - qui consiste à recouvrir de peau animale une âme de bois sculptée, [conférant] à ces œuvres une surprenante réalité » (Mattet, *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller,* 2007, p. 174). A ce réalisme, accentué par la violence de l'expression, répond la beauté idéalisée qui se manifeste dans la finesse des traits et des modelés, et dans l'exceptionnelle élaboration de la parure. S'imposent en particulier les scarifications symétriques de part et d'autre du visage.

Porté par un homme dans le cadre des puissantes associations de guerriers ou de sociétés d'initiations, ce cimier - d'une qualité remarquable - offre une vision des plus saisissantes de la beauté féminine transcendée par la patine née des onctions répétées visant à activer les pouvoirs de métamorphose et de médiation entre le monde des vivants et celui des ancêtres.





32

STATUE *NKONDE*, KONGO/YOMBE, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

haut. 54 cm ; 21¼ in

PROVENANCE
Julius Konietzko (1886-1952), Hambourg, Allemagne
Collection Emil Maetzel (1887-1955), Hambourg, avant 1920
Christie's, Paris, *Art Africain et Océanien*, 11 juin 2012, n° 79
Pierre Dartevelle, Bruxelles, Belgique
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Plisnier, Dartevelle, *Pierre Dartevelle et les Arts Premiers. Mémoire et Continuité*, Vol.II, 2021, p. 290, n° 357

Une étude tomodensitométrique à rayons X, montrant l'absence de restauration, a été réalisée par le Dr Marc Ghysels en 2012.

250 000-350 000 €



Ce *nkonde* s'impose comme l'un des majestueux témoins de la grande statuaire « à clous » du Bas Zaïre. Acquis avant 1920 par l'artiste Emil Maetzel auprès du marchand Julius Konietzko, il traduit le lien fondamental – placé au cœur des arts d'Afrique - entre esthétique et efficience.

« Plus il y a de clous, plus l'objet est 'favorable' ; *kitoke nkisi* (plus il est 'beau') » : cette appréciation de la statuaire *nkonde* rapportée par Struyf (*Les Bakongo dans leur légendes*, 1936) éclaire le lien fondamental entre esthétique et efficience. Chez les peuples Kongo, la vision idéalisée de la beauté participe de la primordiale efficacité de l'œuvre, tout autant que les signes visibles de son pouvoir contribuent à son esthétique.

Impérieusement exprimée dans cette œuvre, cette fusion rappelle l'alliance ancestrale, en pays Kongo, du sculpteur, du *nganga* (spécialiste cultuel) et du forgeron.

S'impose ici d'emblée l'accumulation de fers autochtones (lames et clous) enveloppant l'œuvre telle une gangue savamment hérissée. Rappelant les actions qui ont scellé l'histoire de la communauté, chaque pointe – dont la forme a très vraisemblablement valeur de symbole – a été façonnée par un « maître de forge », dont l'art puisait dans la conciliation des forces terrestres et des ancêtres (Lehuard, *Fétiche à clous du Bas-Zaïre*, 1980, p. 156) : ils témoignent du pouvoir actif conféré à la sculpture par le *nganga* (spécialiste rituel). C'est également lui qui présidait au choix de la gestuelle. Tandis que la pose *telema lwimbanganga* (bras droit levé dont la main enserrait autrefois une lance, main gauche posée sur la hanche) était l'attitude sacrée adoptée par la noblesse Kongo et par les devins en signe d'autorité absolue, la bouche ouverte serait une démonstration conjuratrice.

En réponse à la puissance du corps, s'affirme la plénitude du visage et l'harmonie des traits, à travers laquelle le maître-sculpteur a remarquablement traduit l'idéal de beauté Kongo, gage à part égale de l'efficience de l'œuvre : sourcils hachurés, nez légèrement aquilin, bouche charnue aux lèvres ourlées, dents taillées en pointe.

Les *nkonde* de grande dimension appartiennent soit à la communauté, qui les utilise lors de la prestation de serment ou de la formulation des vœux, soit au clan ou au lignage, le plus souvent dans un but de protection (Felix, *Art & Kongos*, 1995, p. 67 et 125). D'après Raoul Lehuard (*idem*, p. 171), sa fonction – selon l'action des forces engagées par le *nganga* – relevait soit de la magie fortifère ou thérapeutique, soit de celle activée pour protéger la communauté contre les forces maléfiques et les fauteurs de trouble. Ici, la profonde érosion des jambes et la densité de la patine témoignent de sa prodigieuse ancienneté et de l'importance des pouvoirs protecteurs qui lui étaient conférés.



33

MEULE ET MORTIERS : EN PIERRE, VALLÉE DU NIGER, MALI

long. 43 cm, 28 cm et 8 cm ; 16⅝ in, 11⅛ in et 3⅛ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Leloup, *Dogon,* 2011, p. 350, n° 2

EXPOSITION (S)
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon,* 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Bundeskunsthalle Germany, *Dogon,* 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012

□ 3 000-5 000 €





SOUVENIRS

Hélène Kamer avec son mari Henri à Paris dans sa galerie boulevard Raspail où j'ai pu voir de superbes peintures de Hundertwasser qu'elle a longtemps soutenu avec conviction alors qu'il était un inconnu. Car elle aimait également la peinture contemporaine.

Hélène à New York, au Mali où elle a créé et financé, avec constance et générosité des écoles, au Burkina-Faso, avec Henri.

Ensemble à la falaise de Bandiagara, chez les marchands de Bamako. Cherchant, trouvant, rapportant en France les plus belles statues tellem, dogon. Ecrivant un ouvrage de référence sur cette culture.

Et dans bien d'autres pays de par le monde des cultures animistes.

Et puis plus tard Hélène et Philippe Leloup.

En toutes circonstances, une femme érudite, entreprenante, déterminée. Et même spirituelle !

Albert Loeb

Madame Leloup est une personne très importante qui a provoqué un grand changement dans ma vie. Je l'ai rencontrée pour la première fois en 1977 quand j'ai acheté dans sa galerie parisienne un contenant rituel de Koro (Niger). C'était un petit achat mais elle m'a gentiment donné beaucoup d'explications sur les arts africains. C'est donc à Paris que j'ai découvert l'art africain qui m'a plus ému que tous les arts que j'avais appris dans une université des arts à Tokyo.

J'ai été tellement impressionné par ces objets d'art, que lors de ma visite suivante à Paris, je suis retourné à la galerie de Madame Leloup. Et là, j'ai vu un masque de Kifwebe du peuple Songye (République démocratique du Congo). C'était le destin. Dans la salle sombre, ce masque flottait dans la lumière subtilement réglée des éclairages. Il avait l'air puissant, comme s'il voulait dire quelque chose. J'ai été tellement saisi par ce masque mais ma situation financière ne me permettait pas de l'acheter comptant.

Après avoir réfléchi toute la nuit à l'hôtel, je suis retourné à la galerie et j'ai demandé à Madame Leloup si je pouvais échelonner le paiement. Après une discussion avec son mari, Madame Leloup a accepté ma demande. C'était en 1978.

Le masque de Kifwebe du peuple Songye est resté pendant six mois dans la vitrine, regardé comme une bête curieuse. Mais un jour, Monsieur Keisuke Serizawa a été émerveillé par ce masque, comme je l'avais été quand je l'ai vu pour la première fois à Paris, et l'a acheté.

Aujourd'hui, le masque de Kifwebe du peuple Songye fait partie du fond du Serizawa Keisuke Art Museum à Shizuoka et est exposé en premier plan lors de chaque exposition thématique.

L'art africain a gagné du terrain au Japon grâce au concours de Madame Leloup. Je la remercie de tout cœur.

Hiroshi Ogawa



Hélène Leloup, son petit-fils, François de Ricqlès, Yves le Fur, et Josette Weill. Archives Leloup.

La civilisation africaine est complexe, hiérarchique, pétrie de rituels et profondément belle. En tant que peintre, j'ai tout de suite été fascinée par la capacité des artistes africains à offrir autant de contenu symbolique. Les œuvres de ma collection racontent toutes une histoire. La découverte de l'art africain a été pour moi une véritable aventure. C'est un art intemporel, probablement le plus intéressant qui ait jamais été.

Je vois en Hélène Leloup une âme sœur. Nous aimons tout de ce continent : l'art, la culture, les gens. Comme elle, je me suis engagée auprès d'organisations qui soutiennent l'éducation des enfants en Afrique ; son école au Mali lui est très chère.

Je possède l'une des onze figurines Mbembé qu'elle a présentées à son exposition révolutionnaire dans les années 1970. À l'époque, personne n'avait jamais entendu parler de cette culture exceptionnelle. J'étais aux côtés d'Hélène lorsque Alissa LaGamma a réuni tout un ensemble des figurines Mbembé pour une exposition au Met en 2015, je m'en souviendrai toujours. C'était en décembre et il faisait un froid glacial. J'ai insisté pour que nous prenions un taxi, mais elle a refusé. Elle a continué à pied et affronté le vent sur la Cinquième Avenue.

Dans la savane africaine ou dans la jungle new- yorkaise, Hélène est une intrépide.

Ceil Pulitzer

J'avais à peine 18 ans au début des années 1970 quand je franchis pour la première fois la porte de la galerie Hélène Kamer, et pendant des décennies, j'ai fréquenté ce lieu "chargé" où régnait une atmosphère toute particulière.

Toujours souriante et enthousiaste, Hélène aimait vendre, mais aimait avant tout montrer ses objets et lorsqu'elle en parlait, elle était habitée.

Après avoir fait longuement le tour des deux salles de la galerie, le rituel était de passer dans son bureau. C'est là que commençait l'aventure !

Une conversation dense, touffue et passionnante où par des chemins circulaires, tout en sortant quelques nouveaux objets, elle abordait plusieurs sujets à la fois et avec un talent tout particulier elle passait de propos érudits à des digressions plus légères.

Je ne peux que la remercier pour tous ces savoirs partagés et ces passages sur le quai Malaquais restent encore vivants.

Ils ont déterminé le début d'un long parcours initiatique vers la quête des objets.

Jean-Pierre Weill

J'ai vécu à Abidjan en 1964-1965, à une époque où des vagues d›objets majeurs déferlaient semaine après semaine. A peine sortie du lycée, n'y connaissant rien, je fus pourtant prise de passion pour l'art africain. Mon attachement pour la ville et la culture du pays fut aussi instantané que durable. Je fus fascinée par la singularité créatrice et nourricière de la sculpture africaine qui est au fondement de ma compréhension de l'art africain, et de ma vocation de collectionneuse, conservatrice et experte. Dans le cadre de ma thèse de doctorat à l'Institute of Fine Arts de New York consacrée à l'art africain, je me suis rendue dans des villages baoulés, où j'ai noué des relations qui perdurent aujourd'hui. Cette expérience, aussi riche qu'intense, m'a fait comprendre la place que l'art pouvait avoir dans la vie quotidienne des gens et dans leur représentation du monde. Cela a profondément marqué ma pratique curatoriale.

Avec ses explorations en Afrique rurale, Hélène Leloup a développé une sorte de connexion viscérale avec le continent, ainsi qu'un attachement et un respect profonds pour le peuple africain, y compris les marchands, desquels elle a beaucoup appris. Hélène Leloup achetait directement auprès d'eux, contrairement à d›autres qui estimaient cela « trop compliqué ».

Son excellente connaissance du terrain lui permettait de faire des choix clairvoyants, d'éviter les pièges et de choisir le meilleur. J'ai toujours admiré sa force, sa confiance, sa persévérance, et sa présence bienveillante mais inflexible. Une femme qui se comporte comme une égale parmi les hommes - surtout avec un chic inimitable.

Susan Vogel



34

SIÈGE *OGATOUMON*, DOGON, MALI

long. 83 cm ; 32 4/6 in

PROVENANCE
Ader - Picard - Tajan, Paris, *Arts Primitifs, Océanie - Afrique, Amérique du Nord*, 16 juin 1988, n° 27
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Arts d'Afrique Noire, n° 66, été 1988, p. 53 (publicité)
Leloup, *Dege, l'héritage Dogon*, 1994, p. 28, n° 37

EXPOSITION (S)
Nantes, Chapelle de l'Oratoire, Musée des beaux-arts,
Dege, l'héritage Dogon, 21 juin - 18 septembre 1994

◻ 4 000-6 000 €

LES AUGES À TÊTE DE CHEVAL
Par Hélène Leloup

Ces grandes auges atteignant jusqu'à deux mètres symbolisent l'arche descendue du ciel, prolongée aux extrémités par la tête et la queue du cheval qui l'a tirée lors de son atterrissage. Elles sont décorées sur les flancs de quatre, six, huit ou douze petits personnages symbolisant les ancêtres Nommo entourant l'animal totémique, varan ou crocodile. Une par sanctuaire, les auges sortaient en principe une fois l'an au moment des cérémonies du solstice d'hiver ou pour un événement important comme l'entrée en guerre, et recevaient la viande des sacrifices faits à cette occasion.

Elles étaient cachées avec les statues de cavaliers et attachées à un piquet (voir Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, n° 10). Elles existent en nombre assez restreint, l'une des plus belles a disparu. Nous avons rapporté seulement une superbe tête avec une rare polychromie ocre-rouge montrant par ses proportions que certaines auges pouvaient atteindre une très grande taille.

Leloup, *Statuaire Dogon*, p. 517



35

MASQUE, DOGON, MALI

haut. 34 cm ; 13⅜ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris, avant 1980

PUBLICATION (S)
Rivière, *Les chefs-d'oeuvre africains des collections privées françaises/African Masterpieces from French Private Collections/Die Afrikanischen meisterwerke Französischer Privatsammlungen,* 1975, p. 60
Leloup, *Statuaire Dogon,* 1994, p. 584
Leloup, *Dege, l'héritage dogon,* 1995, p. 50, n° 86
Leloup, *Dogon,* 2011, p. 194
« DOGON - exposition au musée du quai Branly », dans *voixdumasque.canalblog.com,* 18 juillet 2011
Djouder, « EXPO - La grandeur des Dogons », dans *lepetitjournal.com,* 23 mai 2011
Demory, « La société des masques », dans *Connaissance des arts, hors-série n° 490,* 2011, p. 49

EXPOSITION (S)
Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Dege l'héritage dogon,* 21 juin - 18 septembre 1995
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon,* 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Bundeskunsthalle Germany, *Dogon,* 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012

120 000-180 000 €

MASQUE ET PATRIMOINE

Par Lassana Cissé

Le masque est un élément matériel et immatériel fondamental de l'identité culturelle chez les Dogons et chez bien d'autres ethnies au Mali. Exhibé sporadiquement à l'occasion des rituels funéraires et de la grandiose cérémonie du Sigi, le masque est par excellence l'objet culturel qui concerne tout le monde, même si les femmes et les enfants sont censés ne pas l'approcher de trop près. Contrôlé par les vieillards et animé par les jeunes, il est un bien culturel qui appartient à tous. Créé dans et pour la société, il relève de l'âme collective et intervient dans des cérémonies qui ne sont pas sans effet sur l'identité culturelle dont il apparaît à la fois comme un révélateur et un agent d'évolution.

A L'ORIGINE DES MASQUES DOGONS : LE MYTHE D'ALBARGA

Porter les masques est un privilège réservé aux membres de l'*awa*, la société des masques. Seuls les hommes circoncis peuvent l'intégrer, en suivant une période d'initiation comprenant la production de masques. Ils dansent à l'occasion de plusieurs fêtes dont les plus importantes sont le *dama*, la cérémonie de levée de deuil, et le *sigui*, qui a lieu tous les 60 ans selon l'alignement des étoiles. Pour préparer ces fêtes, les dignitaires - les *olubaru* - se retirent en brousse et dans les cavernes pour recevoir l'instruction des anciens et retrouver leurs masques respectifs[1].

Le masque de la Collection Hélène Leloup est un exemplaire particulièrement rare et significatif du corpus puisqu'il appartient à la catégorie des *albarga* : soit le premier masque dans l'histoire de la découverte des masques par les Dogons.

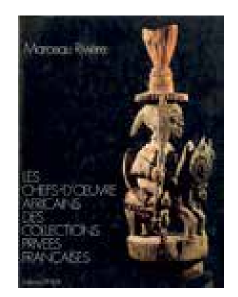
Marcel Griaule, dans sa thèse sur les masques Dogons publiée en 1938, conte l'histoire de ce masque qu'il a rencontré en pays Dogon à Yougo Pilou[2]. Il tient son nom du vieillard Albarga : celui-ci aurait offert de la bière de mil à des Andoumboulou, des êtres mythiques habitants les montagnes. Pour le remercier ceux-ci lui dédient une danse avec un masque à son effigie. Mais ils sont chassés par des femmes Dogons qui récupèrent leurs attributs et les ramènent à leur village. Effrayés par le pouvoir de ces masques, les hommes les confisquent, les cachent et créent ainsi la première société de masque Dogon.

Marcel Griaule décrit la danse de l'*albarga* : le danseur s'appuie sur un bâton qu'il frappe au sol, et se déplace lentement. Les autres danseurs prennent alors son rythme. Griaule prend le soin de noter le chant qui l'accompagne[3] :

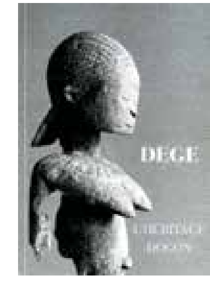
- albarga âna gogo simule pennay (albarga combien [de cauris] sortiront ? quatre-vingts et quarante.)
- bede àna gogo simule pennay (bede combien [de cauris] sortiront ? quatre-vingts et quarante.)

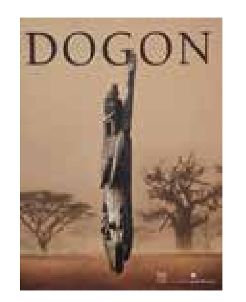
Une photo du masque de Yougo Pilou publiée dans l'ouvrage de Marcel Griaule nous permet de le comparer au masque de la Collection Leloup[4]. Les yeux en amande, l'arête nasale se prolongeant jusqu'à la bouche, un front légèrement déporté et surtout une épaisse patine à l'aspect d'écorce, en font des exemplaires très similaires. Exposé au Musée du quai Branly en 2011, ce masque témoigne de l'histoire des sorties de masques Dogons par sa rareté et son ancienneté.

[1] Cissé, *Dogon*, 2011, p. 189-192
[2] Griaule, *Masques Dogons*, 1963 (1938), p. 60-61
[3] Griaule, *Masques Dogons*, 1963 (1938), p. 510
[4] Griaule, *Masques Dogons*, 1963 (1938), pl. XVIII (B)











36

STATUE DE CHIEN, DOGON, MALI

long. 25 cm ; 9⅞ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

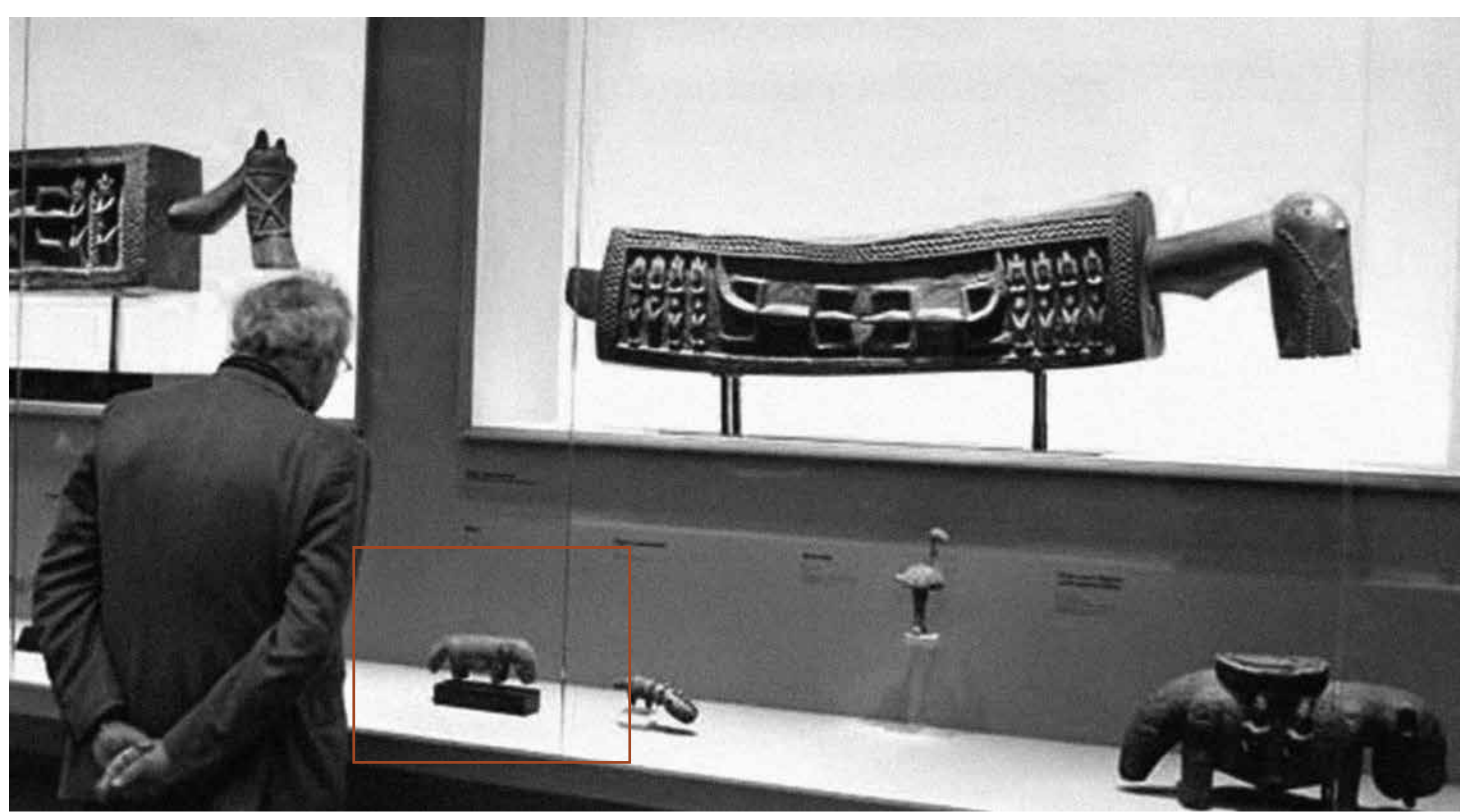
PUBLICATION (S)
Leloup, *Dege, l'héritage dogon*, 1995, p. 26, n° 30
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 371, n° 109
« Cultura e art dogon al Quai Branly, Parigi », dans *La Stampa*, 7 avril 2011

EXPOSITION (S)
Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Dege l'héritage dogon*, 21 juin - 18 septembre 1995
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

□ 4 000-6 000 €

En pays Dogon, les statues de chiens ont pu être retrouvées sur les autels auprès des statues anthropomorphes. Comme rappel de la relation entre l'homme et les chiens, ces statues animales – ne dépassant rarement les 30 cm - portent les marques de rituels successifs dont elles ont été l'objet. Cette statuette de la Collection Hélène Leloup est recouverte d'une patine incrustée et cristallisée témoin de sa longue conservation. Hélène Leloup précise dans son livre *Statuaire Dogon* que les chiens étaient élevés pour leur viande dans tout le bassin du Niger. Ils étaient aussi sacrifiés sur les autels, leur sang s'écoulant sur les statues[1].

[1] Leloup, *Statuaire Dogon*, p. 518



Exposition Dogon au Musée du quai Branly, 2011





37

STATUE, DJENNÉ, MALI

haut. 44,5 cm ; 17½ in

PROVENANCE
Baba Keita, Mali
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis en 1972

PUBLICATION (S)
Leloup, *Terres cuites de la boucle du Niger et alentour*, 1986 : p. 32, n° 49

EXPOSITION (S)
Paris, Galerie Leloup, *Terres cuites de la boucle du Niger et alentour*, septembre 1986

Un certificat de datation par thermoluminescence a été délivré le 21 mars 1994 par le laboratoire Alliance Science Art : âge XIe - XVIe siècle

□ 15 000-25 000 €









38

BRACELET EN BRONZE, EBRIÉ, CÔTE D'IVOIRE

diam. 16,5 cm ; 6½ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

□ 2 000-3 000 €





HÉLÈNE ET LE PAYS DOGON

Par Ferdinando Fagnola

Il m'est difficile de concentrer en quelques lignes mes souvenirs d'Hélène avec qui j'ai partagé de nombreuses expériences au fil des ans. Je le fais par pure superstition, dans l'espoir de la retrouver près de moi, vivante et combative comme elle l'a toujours été.

C'est en février 2008 que nous nous sommes rendus ensemble au pays Dogon pour la dernière fois, partageant nos journées entre la visite de l'école de Kori Maoundé et des recherches qu'Hélène souhaitait compléter.

L'école avait été construite par Hélène et Philippe Leloup en 2005, en guise de donation au village natal d'Issaka Napo, qui avait guidé Hélène dans ses recherches sur le terrain pendant de nombreuses années. Depuis le tout début, partageant chaque initiative avec Hélène et Philippe, avec un petit groupe d'amis italiens, j'ai aidé à soutenir l'école de Kori Maoundé, qui aujourd'hui encore, en cette période très difficile, est restée active et accueille près de 300 enfants grâce à la direction du courageux directeur Daniel Dolo.

Nos journées au Pays Dogon ont été riches en activités, des salutations aux amis communs qui m'avaient aidé dans mes recherches sur Louis Desplagnes, à la rencontre avec les Pères Blancs de Bandiagara et avec les anciens de Kori Maoundé auprès desquels Hélène cherchait des informations sur les Degoga, un ancien peuple du plateau Dogon, encore peu connu. Le dernier jour, nous avons rencontré Seidou Drame Togo, l'un des derniers griots vivants que j'avais retrouvé avec beaucoup de difficultés deux ans plus tôt dans le village de Boundou Samba, dans la plaine de Bankass.

Je l'avais persuadé de nous rejoindre au Cheval Blanc à Bandiagara où, devant une Hélène enchantée, Seidou avait alors récité l'arrivée des Dogons dans les falaises de Kani, accompagnant sa voix du son tambour parlant. C'était un événement rare, témoin d'une Afrique ancienne aujourd'hui disparue, et c'était la dernière émotion que l'Afrique voulut offrir à Hélène.

Nous avons enregistré le chant de Seidou et Hélène en avait été si émue que trois ans plus tard, elle a décidé de l'utiliser dans l'exposition Dogon qui s'est ouverte le 5 avril 2011 au Musée du quai Branly, où les paroles de ce chant, chuchotées par un haut-parleur encastré dans le mur gauche du couloir d'entrée de l'exposition allaient accueillir les visiteurs.



L'école de Kori-Maoundé, Pays Dogon, Mali

HÉLÈNE AND THE DOGON COUNTRY

By Ferdinando Fagnola

It is difficult for me to concentrate in a few lines my memories of Hélène with whom I shared many experiences over the years. I do it by pure superstition, in the hope of finding her near me, alive and combative as she has always been.

It was in February 2008 that we went together to Dogon Country for the last time, dividing our days between a visit to the Kori Maoundé school and research that Hélène wanted to complete.

The school had been built by Hélène and Philippe Leloup in 2005, as a donation to the native village of Issaka Napo, who had guided Hélène in her field research for many years. Since the very beginning, sharing every initiative with Hélène and Philippe, with a small group of Italian friends, I have helped to support the school of Kori Maoundé, which even today, in this very difficult period, has remained active and welcomes about 300 children thanks to the direction of the courageous director Daniel Dolo.

Our days in Dogon Country were rich in activities, from greetings to mutual friends who had helped me in my research on Louis Desplagnes, to meetings with the White Fathers of Bandiagara and with the elders of Kori Maoundé from whom Hélène sought information on the Degoga, an ancient people of the Dogon plateau, still little known. On the last day, we met Seidou Drame Togo, one of the last living griots whom I had found with great difficulty two years earlier in the village of Boundou Samba, on the Bankass plain.

I had persuaded him to join us at the Cheval Blanc hotel in Bandiagara where, in front of an enchanted Hélène, Seidou had recited the arrival of the Dogons in the cliffs of Kani, accompanying his voice with the sound of a talking drum. It was a rare event, a witness to an ancient Africa that has now disappeared, and it was the last emotion that Africa wanted to offer to Hélène.

We recorded Seidou's song and Hélène was so moved by it that three years later she decided to use it in the Dogon exhibition that opened on April 5, 2011 at the quai Branly, where the words of this song, whispered through a loudspeaker embedded in the left wall of the exhibition's entrance hallway, would greet visitors.

Carte du Pays Dogon annotée par Hélène Leloup



39

STATUE PORTEUR DE MASQUE, DOGON, MALI

haut. 70 cm ; 27½ in

PROVENANCE
Pierre J. Langlois (1927-2015), Lille (France), 1953
Robert Jacobsen (1912-1993), Copenhague, Danemark (Collection formée avant 1959)
Collection Jacques Ulmann (?-1970), Paris
Jean-Louis Picard, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 11 octobre 1993, n° 6
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Evrard *et alii, Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, 1967, n° 73
Leloup., *Statuaire Dogon*, 1994, n° 83
Bouttiaux et alii, áfrica, la figura imaginada, 2004, p. 70, n° 9
Blom, *Dogon, Images & Traditions*, 2010, p. 197
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 358, n° 49
« DOGON - exposition au musée du quai Branly », dans *voixdumasque.canalblog.com*, 18 juillet 2011

EXPOSITION (S)
Paris, Musée de l'Homme, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, 27 avril - 30 sepembre 1967
Espagne, Palma de Mallorca, Fundación "La Caixa", *áfrica, la figura imaginada*, juin - août 2004 / Tarragona, septembre-octobre 2004 / Valencia, novembre - janvier 2005 / Zaragoza, février - avril 2005
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

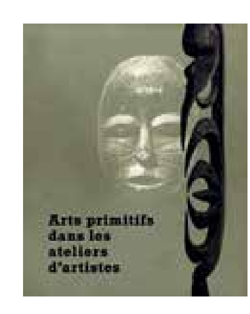
150 000-250 000 €

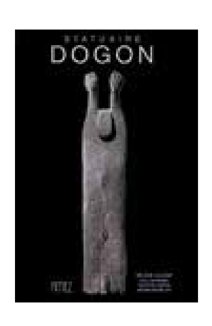
Rares et précieuses sont les statues de porteur de masque dans la statuaire Dogon. Seuls quelques exemplaires ont été répertoriés, dont deux auraient été collectés par Pierre Langlois entre 1953 et 1954. Ces effigies proviennent de la région de Sangha, située dans la partie sud de la falaise de Bandiagara, une formation géologique qui traverse le centre du Mali.

Sculptée dans un bois dur ayant fait progressivement face à l'érosion avec le temps, cette statue représente un personnage debout, les bras détachés le long du corps. Sa particularité réside dans la tête, présentant un visage allongé, traversé par un long nez prolongeant les arcades sourcilières, ces traits lui confèrent une expression à la fois puissante et énigmatique. Ce visage caractéristique est comparable à l'esthétique des masques *imina na* ou *sirige* dont la taille et la construction géométrique symbolique en font des acteurs incontournables de ces cérémonies.

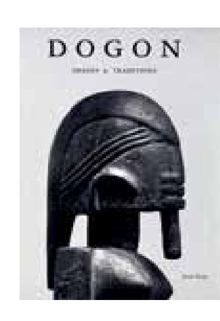
Selon Hélène Leloup, ce type de statue de porteur de masque représenterait le fondateur de la société des masques *Dyongon Sérou* [1]. Selon la mythologie Dogon, *Sérou* est considéré comme le premier homme créé par le dieu *Amma*. Cette identification confère à ces statues une signification symbolique forte, étroitement liée à la cosmogonie Dogon. S'ajoute ainsi à leur esthétique singulière, une profonde signification culturelle.

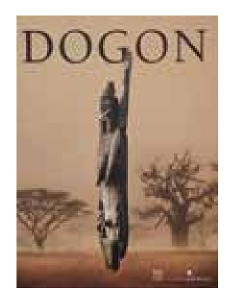
Dans une lettre inédite adressée à Michel Lequesne le 26 Octobre 2013, Hélène Leloup ajoute : « *Ce type de statue très sec, grande, dont les bras ne sont pas collés le long du corps et assez proche du style Bamana, qui étaient d'ailleurs installés dans la partie ouest du Sénu, paraît avoir été utilisé au sud du Plateau Dogon, allant vers le Burkina Faso ; il s'agit parfois de petits groupes familiaux qui sont à peu près disparus de nos jours* »







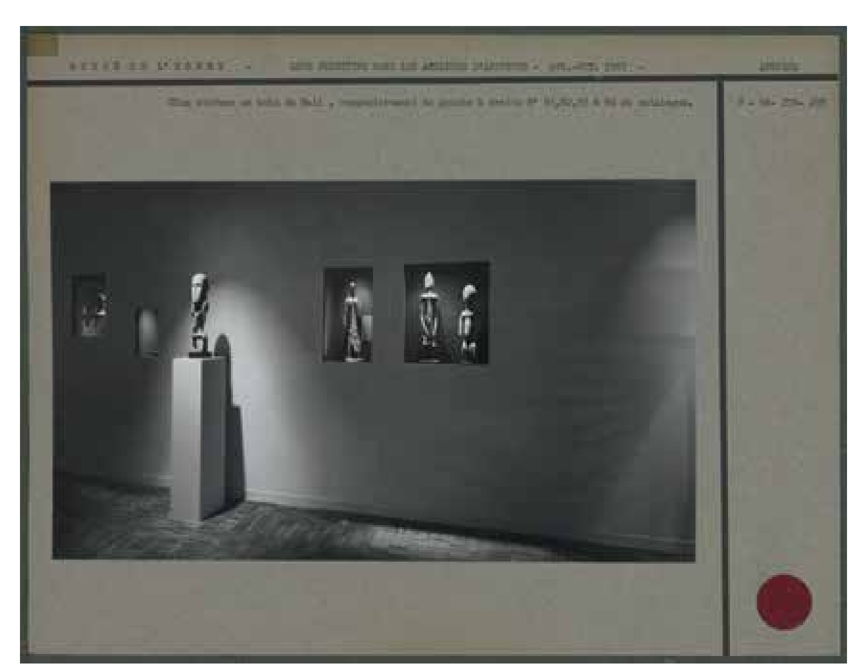


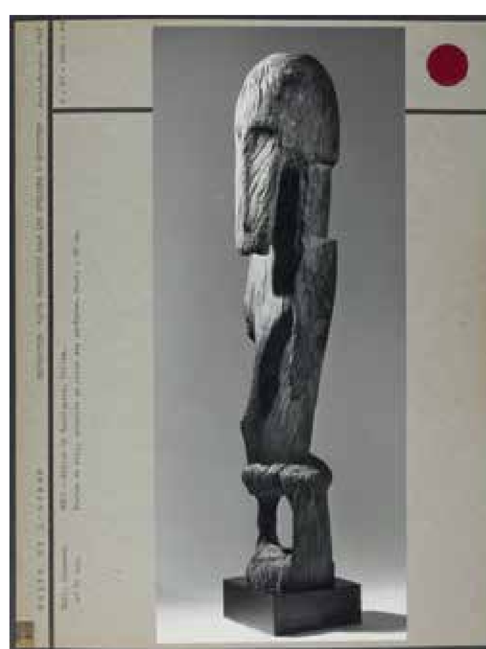


La position rigide de la figure contraste avec l'expressivité sobre des traits, créant un équilibre dynamique entre le mouvement ondulé des stries du bois et la verticalité du visage. Cette tension entre immobilité et expression vivante contribue à la captivante présence de cette œuvre. La profonde érosion témoigne de l'âge et de l'histoire de cette statue, ajoutant ainsi une dimension temporelle à son esthétique. La géométrie symbolique de sa construction souligne l'importance des formes et des lignes dans l'art Dogon

Le subtil équilibre entre les lignes nettes, les détails expressifs du visage, la matérialité du bois et les marques du temps, fait de cette statue de porteur de masque un chef-d'œuvre. Ces œuvres d'art incarnent l'ingéniosité créative des artistes Dogons, tout en reflétant les valeurs et les croyances profondément ancrées dans cette culture.

[1] Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, n° 83





Exposition *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes au Musée de l'Homme*, 1967. Archives du Musée du quai Branly.



40

STATUE ZOOMORPHE, CÔTE D'IVOIRE

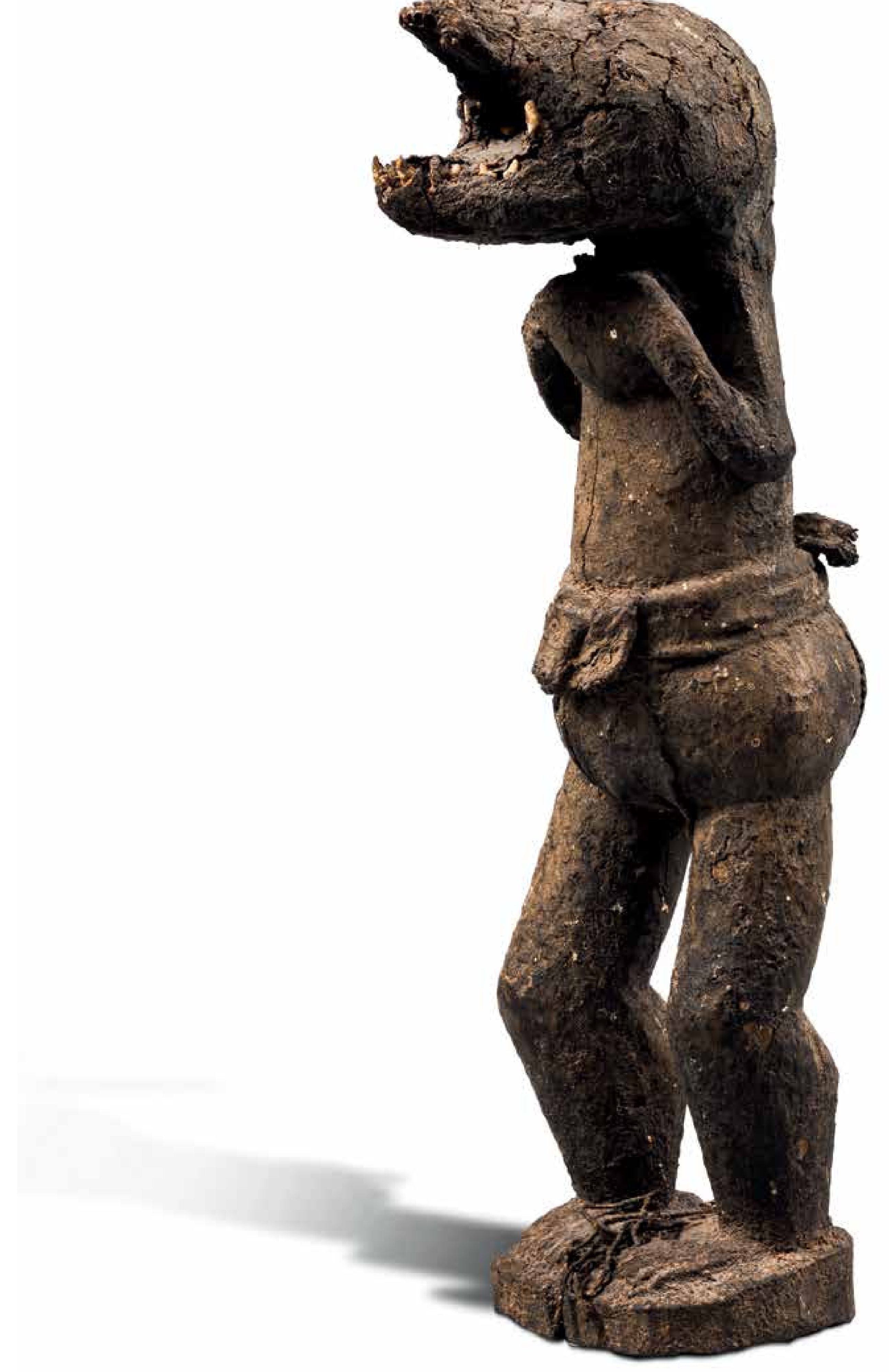
haut. 45,5 cm ; 17 in

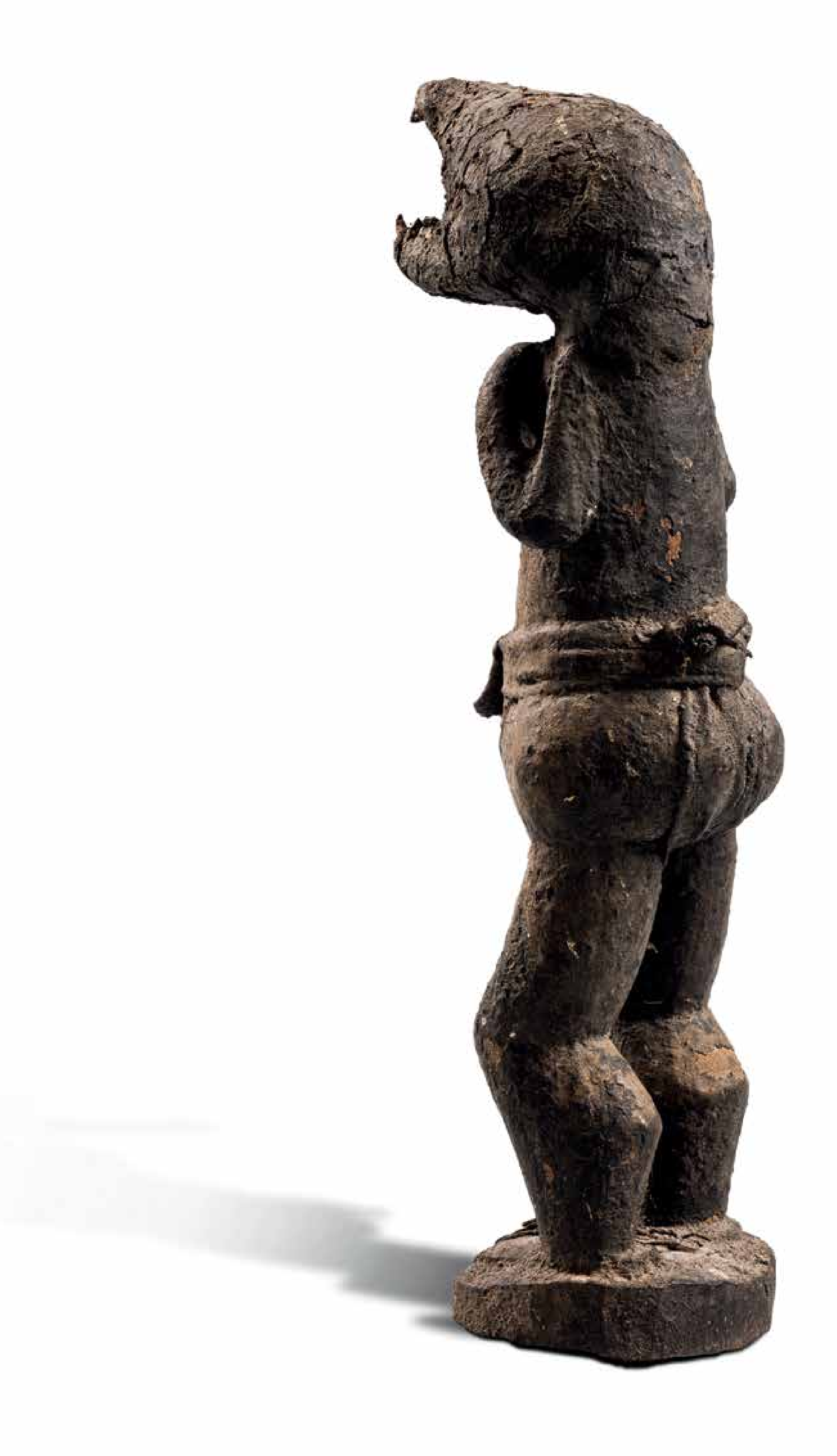
PROVENANCE
Laurin - Guilloux - Buffetaud - Tailleur, Paris, *Art Nègre - Océanie*, 21 juin 1993, n° 83
Collection Marceau Rivière, Paris
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis au précédent en 2002

PUBLICATION (S)
Vogel, *Baule: African Art, Western Eyes*, 1997, p. 224
Boyer, Girard, Rivière, *Arts premiers de Côte d'Ivoire*, 1997, p. 104, n° 105
Galerie Ratton-Hourdé, *Baoulé. Collection Marceau Rivière*, 2002, p. 65
Gottschalk, *L'art du Continent Noir ; Du Guimballa aux rives du Congo*, 2005, p. 200 et 229

EXPOSITION (S)
La Flèche, Château de Carmes de La Flèche, France : *Arts premiers de Côte d'Ivoire*, 11 janvier - 3 mars 1997 / Nogent-le-Rotrou, Musée municipal du Château Saint-Jean, 8 mars - 28 avril 1997
États-Unis, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, *Baule: African Art, Western Eyes*, 30 août 1997 - 4 janvier 1998
Paris, Galerie Ratton-Hourdé, *Baoulé. Collection Marceau Rivière*, 14 juin - 27 juillet 2022

□ 12 000-18 000 €





NOTES SUR LA STATUE D'AMUIN À TÊTE DE CHIEN D'HÉLÈNE LELOUP

Par Bruno Claessens

Imposante et impressionnante, cette statue Baoulé est l'une des très rares de son genre composée d'un crâne de chien posé sur le haut d'un corps anthropomorphe en bois. Le tout est recouvert d'une épaisse patine sacrificielle, classant cette sculpture comme un amuin, ou figure de pouvoir. Les amuins ne pouvaient pas être vus par les femmes et les enfants et avaient le pouvoir de tuer. Ils devaient être régulièrement "nourris" d'offrandes de sang et de nourriture pour que le pouvoir qu'ils renfermaient reste bienveillant. Le caractère intimidant de la statue est dramatiquement visualisé dans la bouche grande ouverte du crâne de chien. Cet aspect terrifiant était une caractéristique essentielle. Parmi les Baoulé, les chiens étaient considérés comme des membres de la famille ; sacrifier un chien équivalait à tuer une personne. Utiliser un crâne de chien comme tête envoyait donc un message puissant sur l'importance et le pouvoir de la statue. Bien que le rôle principal d'un amuin soit protecteur, une vénération fréquente et appropriée était essentielle pour que la force ne se retourne pas contre ses adeptes. La patine épaisse de la statue de Leloup indique son utilisation rituelle prolongée. Une caractéristique iconographique essentielle est la présence d'un réceptacle pour les offrandes, généralement un bol serré dans les mains de la figure. Bien que rendu de manière schématique dans la sculpture actuelle, ce réceptacle était une métaphore de la nature exigeante de l'amuin. Cependant, les offrandes ne se limitaient pas à ce bol, et tout le corps était arrosé de libations. Un pagne, enroulé autour de la taille et passé entre les jambes, était couvert des résidus de ces offrandes répétées. Bien que les pratiques et les croyances entourant ces sculptures étaient idiosyncratiques, variées et très secrètes, elles étaient généralement utilisées dans des cultes individuels ou collectifs qui servaient la communauté par l'intermédiaire d'un devin. En tant que porte-parole de la figure, le devin (amuinfwe) communiquait les demandes individuelles ou collectives à la statue et transmettait les solutions ordonnées par l'esprit qu'elle contenait. Le culte connu sous le nom de mbla ou mbra (signifiant "protecteur contre les esprits malveillants") est connu pour avoir utilisé ce type de statues portant un bol. En 1976, Alain-Michel Boyer a observé une figure mbra composée d'un crâne de chien et d'un crâne de singe, couverte de sang séché et d'œufs écrasés, à Tounzuébo. Dix-huit ans plus tard, Susan Vogel a photographié un sanctuaire mbra à Bonikouassikro dans lequel une sculpture amorphe comprenant deux crânes de chien (chacun avec un œuf dans leur bouche) était encore utilisée. Comme la statue documentée par Boyer, la sculpture était recouverte d'une patine sacrificielle, la classant ainsi comme un amuin. Alors que la tête de la plupart des statues connues portant un bol ressemble à celle d'un babouin, Boyer croit que cette tradition de substituer une tête de singe par un crâne d'animal sacrifié n'est pas un développement récent, mais est en fait à l'origine des statues ressemblant à des singes - un prototype en quelque sorte. Le collectionneur américain Allan Stone possédait l'une des rares autres statues de ce type (Sotheby's, New York, 16 mai 2014, lot 9). Publiée dans l'œuvre majeure de Susan Vogel "Baule : African Art - Western Eyes" (1997), la statue d'Hélène Leloup à tête de chien est l'une des icônes du type, témoignant du goût avant-gardiste du collectionneur pour l'inhabituel au-delà des canons de beauté classiques.



41

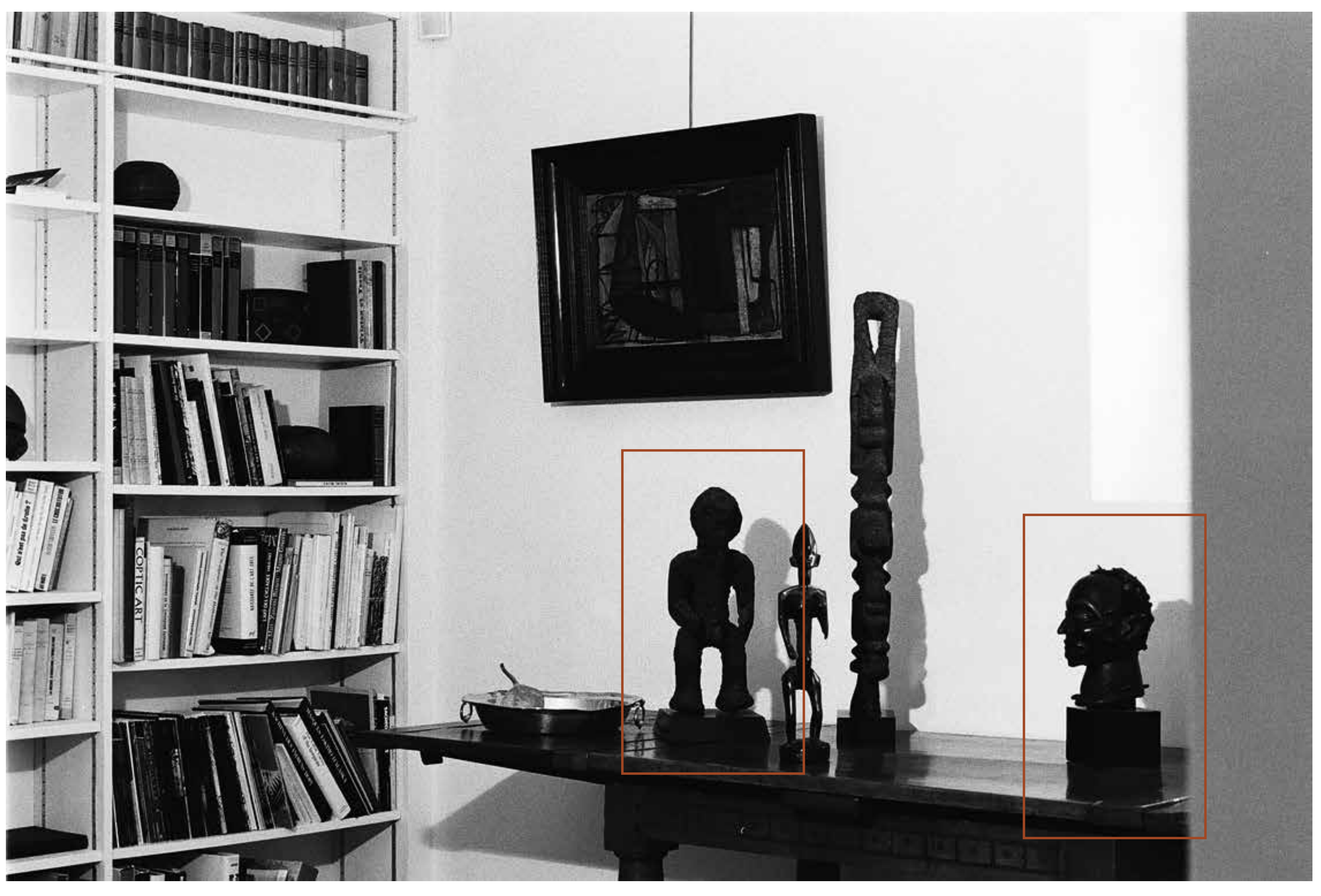
STATUE, KÉAKA, NIGÉRIA

haut. 44 cm ; 17¼ in

PROVENANCE
Galerie Argiles - Félicia Dialossin, Paris
Collection Suzanne et Jerry Vogel, New York, acquis au précédent en 1976
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis au précédent en 1988

40 000-60 000 €





Maison du Lubéron, vers 1990 : ce lot et lot 15. Archives Leloup

La statuaire des Keaka - peuple du sud-est de la Cross River vivant dans la région de la rivière Donga, à la frontière du Nigeria et du Cameroun - est relativement rare et peu documentée. Elle constitue un style de transition entre l'art des Chamba et celui des Mumuye avec lequel elle partagerait un rôle d'ordre thérapeutique.

Au sein de son corpus, la statue de la Collection Hélène Leloup s'affirme par son archaïsme, sa monumentalité et sa rare iconographie. La puissance exprimée par la sculpture est accentuée par la remarquable dynamique de la pose et des volumes. Le sculpteur a traité avec un talent égal chaque angle de vue, jouant sur le double mouvement des jambes, du torse et des bras pour inscrire avec force le personnage dans l'espace. La tension de la pose est augmentée par la hardiesse de la sculpture, jouant sur la triangulation, la juxtaposition des plans inclinés en profondeur et l'accentuation des points de rupture, et sur l'expression saisissante du visage résumé à la bouche ouverte et aux yeux, les autres traits disparaissant sous l'épaisse patine croûteuse. S'ajoute enfin la rarissime iconographie de la figure paternelle qui ne se retrouve que sur trois autres statues : celle de l'ancienne Collection Guimiot exposée dès 1977 à Bruxelles, une seconde figure publiée par Pierre Harter en 1994 et enfin celle présentée chez Bernard Dulon en 2006.



42

CAPE DE PLUMES MAORI, NOUVELLE-ZÉLANDE

116 cm x 155 cm ; 45⅝ x 61 in

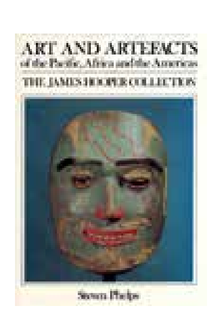
PROVENANCE
Collection James Hooper (1897-1971), Arundel / Londres, inv. 118
Christie's, Londres, *Five Marquesas Island Clubs, Hawaiian and Maori Art from the late James T. Hooper's Collection*, 21 juin 1977, n° 94
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Phelps, *Art and artefacts of the Pacific, Africa and the Americas, The James Hooper Collection*, 1976, inv. 118

25 000-35 000 €

Lots 42 et 52
Rue de la chaise, Paris, ca. 2000

Chez les Maoris, les taonga sont des trésors qui se transmettent de génération en génération et qui, se chargeant d'histoire et de récits, augmentent leur mana. Un vaste ensemble d'éléments tangibles et intangibles tels que des phénomènes naturels, des personnes ou des objets pouvaient prendre ce qualificatif. Au sein de ce corpus, les capes cérémonielles tühoe ont une importance toute particulière, tant par leur matériau, que par le savoir-faire qu'elles exigeaient et par l'importance de leur propriétaire. Réservées aux personnes de hauts rangs, elles leurs conféraient autorité, pouvoir et prestige. Par la finesse de son exécution, la beauté des plumes utilisées et son exceptionnelle condition, cette cape s'affirme comme l'un des témoins les plus aboutis de son corpus. S'ajoute enfin sa provenance historique, l'emblématique collection de James Hooper.





43

BRACELET MONNAIE EN FER, CROSS RIVER, NIGÉRIA

diam. 18,5 cm ; 7¼ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

□ 2 000-3 000 €

Dans son article sur l'évolution des monnaies au Nigéria au XVIIIe et XIXe siècle, G. I. Jones décrit l'introduction des lingots de fer européens dans le système monétaire[1]. Ceux-ci deviennent des monnaies d'échange dès la fin du XVIIe, au même titre que les cauris. A l'origine sous la forme de lingots bruts ou de barres, le fer fut par la suite travaillé par les forgerons pour lui donner une forme plus esthétique. Héritiers d'une longue tradition du travail du métal au Nigéria, les forgerons surent donner au précieux métal les formes les plus complexes : en forme de torque, d'armes, d'enroulements ou de nœuds. La monnaie de la Collection Leloup s'inscrit dans cette tradition monétaire et par sa forme enchevêtrée illustre la volonté de conjuguer esthétisme et tradition monétaire. Une monnaie comparable est conservée dans la Collection de Ghysel (Cutsem, *A World of Bracelets*, 2002, p. 70).

[1] G. I. Jones, « Native and Trade Currencies in Southern Nigeria during the Eighteenth and Nineteenth Centuries », dans *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 28, p. 43-56



44

CAVALIER, BANKONI, MALI

haut. 64,5 cm ; 25½ in

PROVENANCE
Collection Joseph Knopfelmacher (1923-2019), New York
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis au précédent en 1978

PUBLICATION (S)
Leloup, *Terres cuites de la boucle du Niger et alentour*, 1986, p. 43, n° 73
New York Metropolitan Museum, *Sahel: Art and Empires on the Shores of the Sahara,* p. 228, n° 130

EXPOSITION (S)
Paris, Galerie Leloup, *Terres cuites de la boucle du Niger et alentour*, septembre 1986
New York, Metropolitan Museum, *Sahel : Art and Empires on the Shores of the Sahara*, 30 janvier - 26 octobre 2020

Un certificat de datation par thermoluminescence a été délivré le 14 juin 1994 par le laboratoire Alliance Science Art : âge XIe - XIIe siècle.

70 000-100 000 €

LE ROI SACRÉ BANKONI

Par Bernard de Grunne

Les statues équestres forment une catégorie bien à part dans la statuaire en terre cuite du Mali car elles figurent au nombre des objets les plus grands et les plus spectaculaires de cette région.

Cette étonnante statuette de style Bankoni figure un roi sacré montant à cru sur un quadrupède fabuleux. Le chercheur et anthropologue malien Youssouf Tata Cissé a attribué la paternité des statues en terre cuite de Bankoni et notamment les figures équestres à des clans Traoré de la région de Bamako qui deviendront les prêtres-rois (*masa*) qui se sont installés dans la Bana au sud de Bamako une région riche de nombreux hypogées[1].

La représentation d'un prêtre-roi sacré au maintien altier, le torse dressé et droit, présente une gestuelle d'une étonnante symétrie. Le bras gauche tendu vers l'avant, sans doute pour tenir les rênes de l'animal, la jambe gauche repliée vers l'arrière qui rappelle le mouvement du bras droit également replié vers l'arrière avec la main posée sur la croupe de l'animal. Ce cavalier royal porte une dague sur son avant-bras gauche, symbole de la puissance guerrière des grands chasseurs.

Il est difficile d'identifier le quadrupède qui semble être un génie fabuleux, espèce de sphinx ou de centaure. Les jambes sont courtes et compactes, la tête est de forme rectangulaire, ornée de deux ou trois cornes manquantes dont on note le départ sur le crâne de sa gueule béante. J'ai publié une autre œuvre étonnante de style Djenné-jeno, d'un « cavalier », personnage barbu assis à califourchon sur un saurien qui fait sans doute allusion à de ces héros fondateurs du mythe Mandé qui commandent aux animaux et ont pu traverser le puissant fleuve Niger grâce à l'aide d'un crocodile[2].

Cette statue équestre est donc un hommage à un noble guerrier dont la monture se transformait en génie-cheval, souvent doté soit d'une tête de vautour ou de serpent selon que le cavalier fut un guerrier valeureux ou un roi irréprochable quant au respect des lois et coutumes du pays.

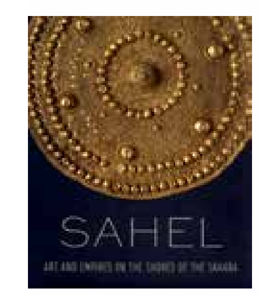
Le cheval et ses avatars sont associés dans le Mande médiéval à la vitesse, l'élégance, la richesse, et à un statut élevé. Il est synonyme de pouvoir, que celui-ci soit politique, militaire, juridique ou mystique. Les cavaliers sont perçus comme des êtres supérieurs parce qu'ils dominent le monde, physiquement et spirituellement. Le symbolisme lié aux figures équestres peut être rattaché à des événements historiques ainsi qu'à des significations mythiques. Un glissement de sens peut aussi se produire : la célébration d'un être exceptionnel, un roi ou un guerrier, peut mener à une représentation générale de la prééminence généalogique de l'ancêtre fondateur d'une dynastie royale ou d'un clan important.

Une étude minutieuse des premières sources arabes sur l'Afrique de l'Ouest révèle qu'on trouvait des chevaux sellés dans la partie occidentale de l'Afrique de l'Ouest, au Sénégal et dans l'Ouest du Mali, et des chevaux non sellés dans la partie orientale, dans le royaume de Kawkaw et les royaumes mossi. Il est probable que les statues équestres ayant une selle dénotent une influence islamique tandis que les statues sans selle relèvent d'une tradition africaine indigène.

Les fouilles archéologiques ont confirmé la présence de chevaux et leur sacrifice rituel sur de grands tumulus dans le Nord du Mali dès le VIIe siècle après J.-C. En Afrique de l'Ouest, le cheval a toujours été associé à la royauté et au prestige comme en témoigne le récit d'anciens voyageurs arabes. Ceux-ci ont en effet mentionné le fait que les rois du Ghana et du Mali réglaient des affaires juridiques à cheval au milieu de leurs sujets. La statuaire Djenné-jeno et Bankoni comprend un certain nombre de représentations de chevaux, ce qui confirme le rôle central joué par ces animaux dans l'histoire ancienne de toute cette région.

[1] Falgayrettes-Leveau *et alii*, *Chasseurs et guerriers*, 1998, p. 90-91

[2] de Grunne, *Djenné-Jeno. 1000 ans de sculpture en terre cuite au Mali*, 2014, p. 350, n° 254



HENRI KAMER (1927-1991)

Il serait vain et sans doute fastidieux d'énumérer en ces lignes les multiples facettes qui composaient la personnalité d'Henri Kamer, pourtant le cocktail peut être simplifié.

Une part d'Indiana Jones, une part de *L'Homme pressé* de Paul Morand, une part de Sinatra, bien sûr, rajoutez un zeste du *Stavisky* d'Alain Resnais et vous ne retiendrez, somme toute, que le charme infini qui émanait de cet homme.

Si l'aventure est, comme l'écrit Milan Kundera, une découverte passionnée de l'inconnu, alors oui, Henri Kamer fut un aventurier, en quelque part un homme qui refusait l'ennui, la routine et le quotidien.

Avec sa toute jeune femme Hélène, il parcourut les pistes de l'ouest africain, à la découverte de nombreux chefs-d'œuvre, souvent acquis à prix d'or et qui eurent tendance, au fil du temps, à venir orner les cimaises des grands musées internationaux. Ensemble ils furent les premiers marchands de leur génération à tenter l'aventure new-yorkaise avec sa cohorte de clients mythiques dont leurs confrères parisiens ne faisaient qu'entendre parler avec beaucoup de convoitise. Hélène et Henri devinrent rapidement les marchands d'arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques les plus importants de la planète.

Mais pour Henri, l'art africain ne fut sans doute qu'une passade, l'œil c'était Hélène… Aussi leur séparation l'éloigna progressivement du monde désormais trop petit des amateurs d'art. Sans doute avait-il aussi trouvé plus d'intérêt à la gestion d'autres entreprises dans le domaine des affaires. Et même si lui rendre visite dans son extravagant appartement de l'avenue Foch avait toujours pour moi comme un parfum d'aventure, ce n'était plus tout à fait pareil.

Je le croisai une dernière fois dans le milieu des années 80 chez un antiquaire réputé de Golfe-Juan, descendant d'une rutilante Rolls Royce pour acquérir un ensemble de meubles et de tableaux afin de décorer un nouveau château, de vivre un nouveau rêve…

Bernard Dulon



Hélène et Henri Kamer, Cannes, vers 1960 : Archives Leloup



Hélène et Philippe Leloup, vers 1990. Photo A. Thierry Arditti.

PHILIPPE LELOUP (1931-2019)

Il était un homme de l'ombre mais, sans lui, le rayonnement d'Hélène, son épouse, n'aurait sans doute pas été le même.

Discret jusqu'à l'effacement tant parfois il était silencieux, sa présence n'en était pas moins indispensable à la réussite du couple qu'ils formaient.

L'architecte d'intérieur qu'il était quand il rencontra Hélène Kamer, au début des années soixante-dix, apporta aussitôt à celle-ci l'assurance de son sérieux et de son goût.

Très vite, ils travaillèrent ensemble. Il réaménagea totalement la galerie du quai Malaquais, son éclairage qui mettait en valeur les sculptures et les objets et choisit la laque rouge des murs dont chaque visiteur conserve encore le souvenir.

Son attention aux Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique fit de lui l'associé idéal et reconnu de tous. Le rayonnement et le brillant succès des galeries Hélène et Philippe Leloup du quai Malaquais et de Madison Avenue à New-York se firent donc à quatre mains.

A la vitalité exubérante d'Hélène, il apporta une égalité d'humeur, une amabilité pleine de charme et de douceur auxquelles il était impossible de ne pas être sensible.

François de Ricqlès



45

MASQUE, LWALWA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

haut. 29 cm ; 11½ in

PROVENANCE
Nicolas de Kun, acquis in situ avant 1960
Collection Armand Fernandez / Arman (1928-2005), New York - Paris - Vence
Collection Hélène Leloup, Paris

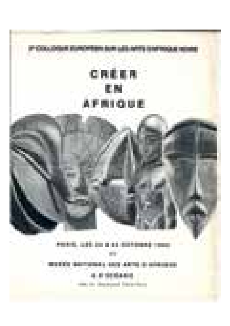
PUBLICATION (S)
Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, « Créer en Afrique », *2e colloque européen sur les Arts d'Afrique Noire*, 23 - 24 octobre 1993 (couverture du programme)

30 000-50 000 €

Ce masque, autrefois dans la Collection de l'artiste Arman, exprime par son épure géométrique l'abstraction formelle de l'art Lwalwa, célébré par les collectionneurs occidentaux dès sa découverte dans les années 1930.

S'appuyant sur les notes de terrain de Maesen (ca. 1939), Karel Timmermans répertoria quatre types de masques Lwalwa : le *nkaki*, au nez sculpté dans un large panneau triangulaire qui remonte jusqu'au front, le *shifola*, au nez court et busqué, le *nvondo* dont le nez rappelle en plus fin la forme du premier, et enfin le *mushika*, qui représente une femme et porte une crête frontale (*in* « Les Lwalwa », *Africa Tervuren*, 1967, n° 53, p. 82).

Caractéristique du type *nvondo (*ou *mfondo),* ce masque se distingue par l'ampleur magistrale de son nez aviforme. Evocation stylisée du bec de calao, il se projette en saillie du visage concave pour venir rejoindre la coiffe *shinsompolo,* posant les bases symétriques des traits strictement architecturés. Dans une parfaite géométrie des traits, la fente horizontale des yeux, rehaussée de pigments blancs, répond au volume de la bouche étroite aux lèvres proéminentes et des tatouages *edjindula* ornant les tempes. Les traces de kaolin dans les creux de la gravure et la présence du mors fixé entre les lèvres témoignent de son utilisation « lors de danses régies par une chorégraphie complexe qui devaient apaiser les mânes des ancêtres et les contraindre à intervenir » (Kerchache, Paudrat et Stephan, *L'Art Africain*, 2008, p.561). Voir Sotheby's (Paris, 5 décembre 2006, n° 123) et *Trésors d'Afrique, Musée de Tervuren* (1995, p. 140, n° 102) pour deux masques étroitement apparentés, le premier collecté par Karel Timmermans entre 1962 et 1965, le second par le Dr. Fourche, vers 1930.





46

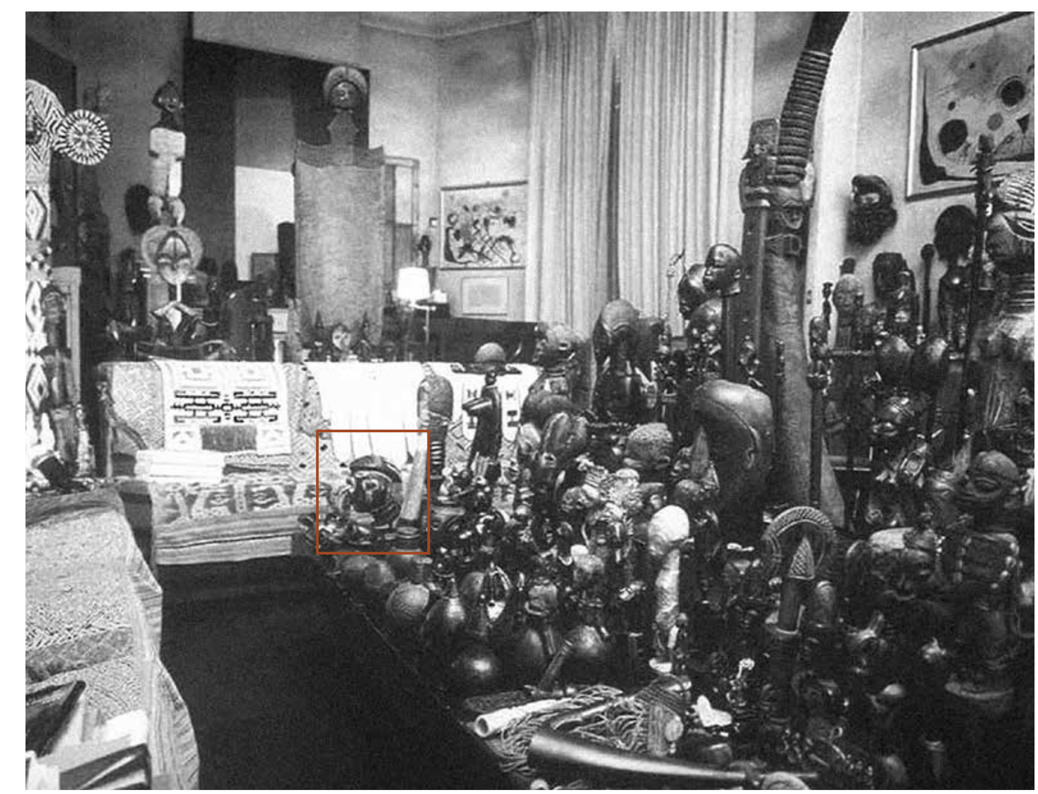
CIMIER, ANYANG, NIGÉRIA

haut. 18 cm ; 7⅛ in

PROVENANCE
Félicia Dialossin, Paris
Collection Hubert Goldet (1945-2000), Paris
Ricqlès (de), *Collection Hubert Goldet*, 30 juin 2001, n° 123
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Lehuard, « La vente de la collection Hubert Goldet », dans *Arts d'Afrique Noire*, n° 118, 2001, p. 15

□ 5 000-7 000 €



La collection Hubert Goldet, avenue Pierre 1er de Serbie, Paris





47

FER CRIQUET, DOGON, MALI

long. 69 cm ; 27⅛ in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Leloup, *Dege, l'héritage dogon*, 1995, p. 25, n° 29
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 371, n° 108

EXPOSITION (S)
Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Dege l'héritage dogon*, 21 juin - 18 septembre 1995
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011

12 000-18 000 €

UNE PROTECTION CONTRE LES CRIQUETS EN PAYS DOGON

Par Hélène Leloup

Le fer, métal magique (inaltérable), était utilisé pour des sculptures douées d'un pouvoir de résistance particulier. Nous avons signalé l'existence d'une porte en fer et une représentation assez abstraite a été faite d'un criquet en fer très dense venant de l'autel d'Arou. Destiné à arrêter leur invasion, cet objet rituel était très important puisqu'il conditionnait la vie en éloignant la famine.

Leloup, *Statuaire Dogon*, p. 552



48

APPUI-NUQUE, ÎLES FIDJI

haut. 14 cm, long. 46 cm ; 5½ in, 18⅛ in

PROVENANCE
Chris Boylan, Sydney
Pierre Langlois, Paris
Collection Hélène Leloup, Paris

□ 5 000-7 000 €

L'appui-nuque fut de l'Egypte des Pharaons aux sociétés traditionnelles africaines le support des rêves et un objet de prestige. L'Océanie n'est pas en reste en matière de songes et les sociétés des îles de la Polynésie sont connues pour avoir produits des appui-nuques robustes aux formes variées et raffinées.

Les appui-nuques présentent une fonction double dans la culture artistique et matérielle polynésienne : en plus d'être un objet de prestige et de manifester le statut social de son possesseur, il avait aussi pour but de préserver les coiffures élaborées durant le sommeil. De plus, sa forme allongée permettait une meilleure circulation de l'air durant les chaudes nuits tropicales.

Il existe de très nombreux style d'appui-nuques *kali* aux Fidji. On constate cependant une prévalence des modèles tubulaires en bois ou en bambou, tandis que certaines formes sont importées des Tonga. L'appui-nuque de la Collection Hélène Leloup est un exemple unique aux lignes épurées présentant sous le plateau légèrement incurvé une arrête ondulée, les deux pieds trapézoïdaux sont quant à eux fichés dans deux encoches, l'ensemble dessinant un mouvement élégant et d'une grande modernité.







49

CAVALIER, DOGON, MALI

haut. 36,5 cm ; 14⅜ in

PROVENANCE
Galerie AAA - René Rasmussen, Paris
Emil Storrer, Zürich
Collection Dr. Werner Muensterberger (1913-2010), New York
Sotheby's, London, *Important African, Pacific North-West Coast, Oceanic and American Indian Sculpture*, 15 novembre 1965, n° 108
Ernest Ohly, Berkeley Galleries, Londres
John J. Klejman, New York
Sotheby's, New York, *Important Tribal Art*, 21 novembre 1996, n° 51
Private collection
Lee A. Ault, New York, transmis par descendance jusqu'en 1999
Sotheby's, New York, *Important African and Oceanic Art - Including the Collection of Dr. Karl-Ferdinand Schädler*, 25 mai 1999, n° 359
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION (S)
Museum of Primitive Art, New York, *African Sculpture lent by New York Collectors*, 1958, pl. 1
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 247
Geoffroy, Schneinder, « Dogon », dans *Port Folio, Télérama hors-série*, 2011, p. 46
Blanc, « L'harmonie au monde », dans *Connaissance des arts, hors-série n° 490*, 2011, p. 29

EXPOSITION (S)
New York, Museum of Primitive Art, *African Sculpture lent by New York Collectors*, été 1958
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Bundeskunsthalle Germany, *Dogon*, 14 octobre 2011 - 22 jnavier 2012

15 000-25 000 €

Dans la région du delta du Niger, l'image du cavalier est l'une des plus historiques. Apanage des puissants, la présence du cheval est attestée par les écrits des voyageurs arabes dès le début du IXe siècle. Le célèbre Ibn Battua fournit aussi une description de la cour de l'empereur du Mali en 1352, et observe de nombreux guerriers montant des chevaux[1]. Vraisemblablement venus des pays arabes, les chevaux sont avant tout un outil de conquête : le mythique Sunjata, premier empereur et fondateur de l'Empire du Mali au XIIIe siècle, triomphe de ses ennemis grâce à une puissante cavalerie[2].

L'image du cheval et du cavalier dans la région du fleuve Niger est donc synonyme de pouvoir. En atteste la représentation de ce thème dans divers matériaux : les cavaliers stylisés en métal du Guimbala, les grandes figures équestres harnachées Djenné en terre cuite, et enfin les cavaliers de la région de Bandiagara en fer noir ou en bois.

Chez les Dogons, cette iconographie se matérialise dans diverses sculptures en bois tels que les auges, les couvercles de coupes et les statues monoxyle de tailles diverses. Chaque cavalier serait une représentation de Hogon[3], la figure de chef centrale chez les Dogon, détenteur de pouvoirs tant politiques, que judiciaires et religieux. Le cheval, en plus d'être un symbole de pouvoir, serait aussi la représentation des génies Nommo descendus sur terre [4]. Cette combinaison de symboliques amène les Dogons à utiliser ces représentations de chevaux et cavaliers dans de nombreux rituels ; citons les auges pour les sacrifices, les coupes de Hogon pour la nourriture rituelles[5], et les statuettes sorties par un prêtre au moment des rites de pluie.

Cette statue de cavalier, dont la tête et le corps épousant la forme de la bille de bois, se rapproche de la statuaire Niongom, fait partie de ce corpus symbolique des cavaliers. L'impression de mouvement qui se dégage, avec les bras dans le prolongement des rênes, sert une iconographie plutôt tournée vers le mythe du Nommo, que vers la représentation d'un chef ou personnage historique.

Exposé au Museum of Primitive Art de New York en 1958, cette pièce est un témoin des débuts de cette institution pionnière dans la promotion des arts d'Afrique et d'Océanie dans les années 50-60. A leur installation à New York en 1960, Hélène et Henri y ont côtoyé Robert Goldwater, premier directeur du musée, puis Douglas Newton, à qui ils vendaient systématiquement à leurs retours de voyages ; en témoignent des objets du Mali vendus dès 1959[6], ainsi qu'un important groupe de statues Bambara [7].

[1] De Grunne, "Heroic Riders and divine horses", *The horse-rider in African art*, 2011, p. 18

[2] Dusan Bulman, *Interpreting Sunjata : a comparative analysis and exegesis of the Malinke epic*, 1990, p. 411

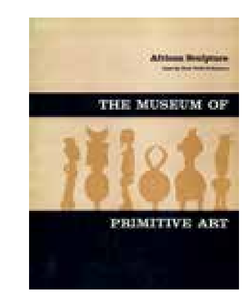
[3] De Grunne, "Heroic Riders and divine horses", *The horse-rider in African art*, 2011, p. 24

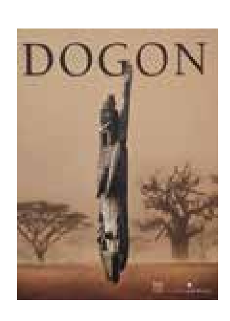
[4] Dieterlein, *Le Titre d'Honneur des Arou (Dogon-Mali)*, 1982, p. 60

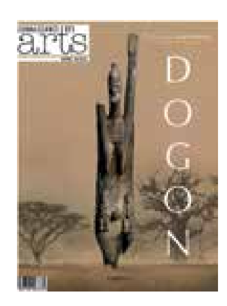
[5] Leloup, *Dogon*, 2011, p. 312

[6] Collection du Metropolitan Museum, inv. 1979.206.140

[7] Goldwater, *Bambara Sculpture from the Western Sudan*, 1960, p. 54-57







Témoignages de la richesse culturelle et artistique du peuple Dogon, les colliers y occupent une place de choix, tant comme accessoire qu'en marqueur de statut social. En plus de valoriser l'apparence de leur porteur, ils pouvaient également répondre à la recommandation d'un guérisseur, renforçant ainsi leur valeur symbolique et spirituelle.

Symbole de prestige, l'emploi du bronze sur ce collier témoigne de l'importance de son propriétaire. Chaque collier en bronze était méticuleusement conçu et orné de motifs complexes, témoignant du savoir-faire artisanal exceptionnel des Dogons. L'utilisation de perles bleues quant à elle, témoigne d'une esthétique raffinée : les perles de Venise, réputées pour leur beauté et leur éclat, étaient utilisées pour créer les pièces les plus somptueuses [1].

Chaque collier de la collection Hélène Leloup reflète une histoire unique et porte en lui une richesse culturelle inestimable. Leur beauté extraordinaire fascine par la finesse des détails, les motifs complexes et la préciosité des matériaux utilisés. Chaque perle, qu'elle soit bleue ou en bronze, est soigneusement agencée pour créer une symphonie visuelle captivante. Leur conception, plus ou moins élaborée selon le statut du porteur, témoigne de l'importance accordée à la hiérarchie sociale et à l'expression de l'identité culturelle au sein de la communauté Dogon.

[1] Leloup, *Dogon*, 2011, p. 170

50

DEUX COLLIERS, DOGON, MALI

Diam. 22 cm et 28 cm ; 8⅔ in et 11 1⁄10 in

PROVENANCE
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 378, n° 140 et 141

EXPOSITION (S)
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 5 avril - 24 juillet 2011
Bonn, Bundeskunsthalle Germany, *Dogon*, 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012

□ 2 000-3 000 €



51

BUSTE FUNÉRAIRE ANYI, RÉGION DE KRINJABO, CÔTE D'IVOIRE

haut. 26 cm ; 10¼ in

PROVENANCE
Collection Dr Marcel Lheureux, France
Collection Hélène Leloup, Paris

PUBLICATION (S)
Galerie Pigalle, *Exposition d'art africain et d'art océanien*, 1930, p. 8, n° 31

EXPOSITION (S)
Paris, Galerie Pigalle, *Exposition d'art africain et d'art océanien*, 1930

4 000-6 000 €

FIGURE COMMÉMORATIVE *MMA, ANYI,* CÔTE D'IVOIRE

Par Jacques Germain

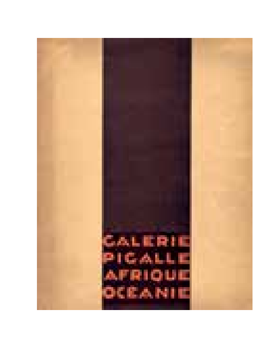
Selon la tradition orale, c'est au XVIIème siècle que la reine Akou Aman fonde le royaume *anyi* au pourtour d'une lagune sise au sud-est de la Côte d'Ivoire. La production de statuettes anthropomorphes de terre cuite a su conférer à l'art *anyi* ses lettres de noblesse et ces représentations de défunts, façonnées à même l'argile, ont ainsi servi pendant plus de deux siècles d'éléments sémiotiques propres aux exigences du culte des ancêtres. Leur production cesse vers 1914, et ce, suite à l'implantation d'un mouvement syncrétique qui tolérait mal de telles manifestations du vécu animiste.

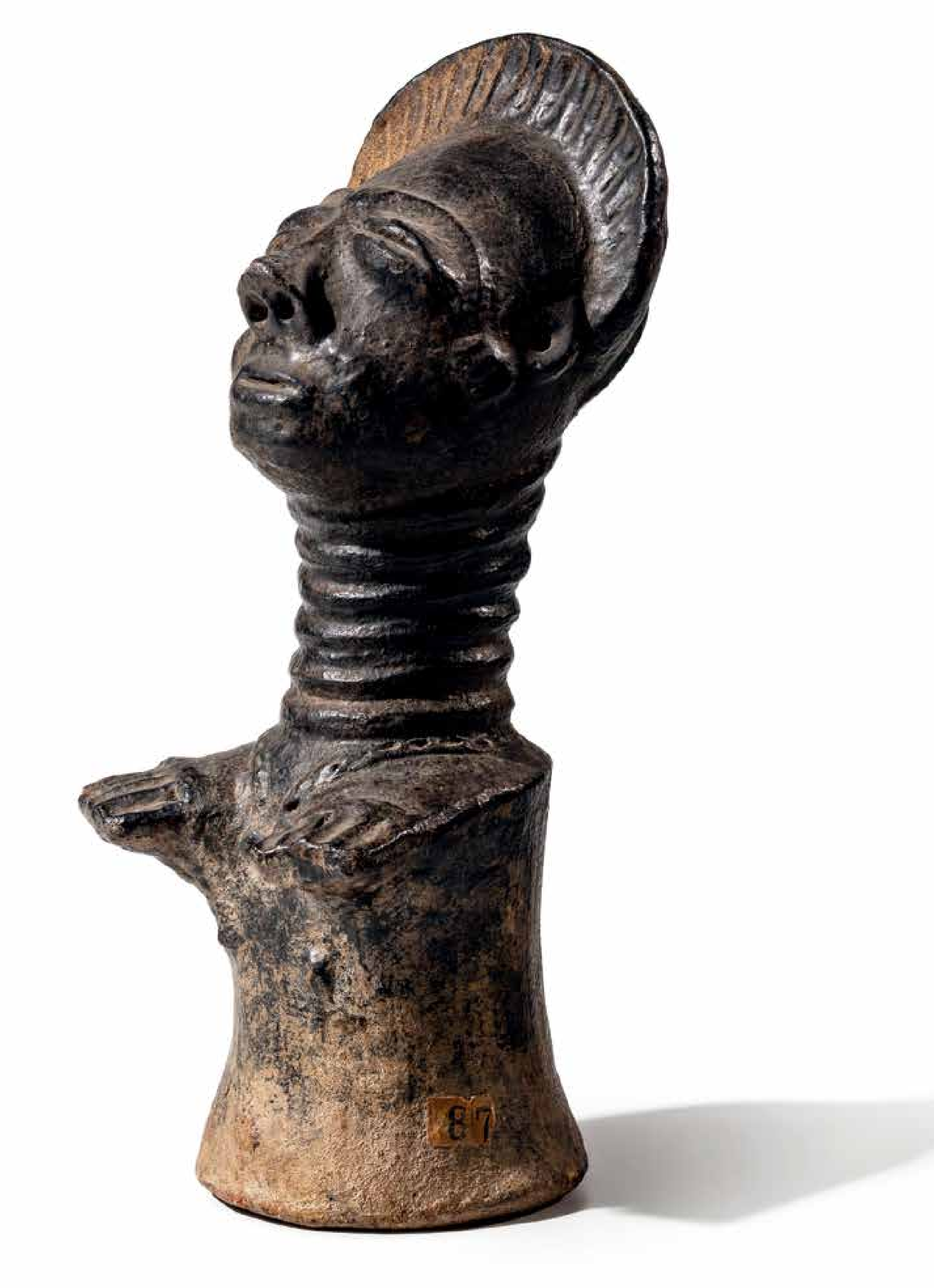
Ces objets, connus sous l'appellation de *mma,* étaient chargés de recueillir l'âme des morts, sans pour autant qu'il ne s'agisse de portraits dans le sens de l'acceptation occidentale du terme. On reconnaîtra l'identité du disparu grâce à une série d'indices, dont la présence de barbe, de scarifications, d'un certain type de coiffure, d'un instrument de musique ou de bijoux. Si à l'origine, les *mma* commémoraient les hommes et les femmes les plus en vue de la société *anyi,* la pratique s'est graduellement étendue vers les autres classes de la société sans que les enfants (donc ceux qui n'ont jamais eu de descendance) n'aient eu droit à un tel privilège.

Outre son utilisation dans un contexte funéraire, mention doit être faite du rôle des *mma* pendant les rites de purification collective à l'aube du nouvel an, événement correspondant à la fête des prémices de l'igname, tubercule à la base de l'alimentation. Des offrandes faites en cette période de communion avec les ancêtres aidaient souvent les femmes infertiles à connaître la grossesse tant espérée.

Le *mma* proposé de la collection Leloup semble être de toute évidence celui d'un chef, compte tenu que le personnage est notamment doté d'une coiffure au rendu expansif. La teinture noire matte de l'artefact met en évidence les composantes classiques du visage, soit les yeux mi-clos et la grande intériorité du regard.

Le cou annelé témoigne du prestige social de l'individu : plusieurs sociétés habitant un axe presqu'ininterrompu de la zone ouest africaine ont recours à cet élément stylistique. Dans la majorité des cas, cette particularité, considérée comme une stylisation reste associée à un idéal de beauté.







52

MASQUE ROM, ÎLES AMBRYM, VANUATU

haut. 70 cm ; 27½ in

PROVENANCE
Pierre Langlois, Paris, acquis in situ in 1956
Collection Hélène Leloup, Paris, acquis au précédent

8 000-12 000 €

Le corpus restreint des masques *Rom Kon* du nord de l'Île d'Ambrym dans l'archipel du Vanuatu s'explique d'une part par la fragilité de leur matériau principal – *le tapa* - et d'autre part car ils étaient voués à être détruits après usage rituel.

Ce très bel exemplaire s'affirme par la beauté de son décor polychrome qui accentue la stylisation du visage humain. S'ajoute la rare conservation du pourtour en fibre végétale et de la coiffe sommitale en plume. Il s'apparente au masque de l'ancienne Collection Vérité publié en 1951 dans *Arts de l'Océanie – Australie, Malaisie, Mélanésie, Polynésie* (n° 99).





53

PAUL COLIN

1892 - 1985

Projet de l'affiche pour le Musée d'Ethnographie du Trocadéro
signé et daté *1932*
gouache sur panneau
80,5 x 60,5 cm ; 31 11/16 x 23 13/16 in.

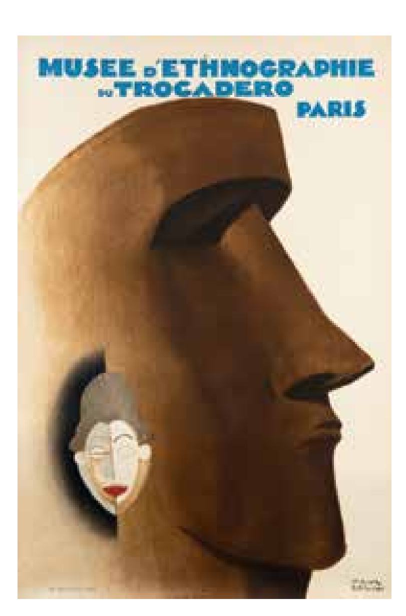
Exécuté en 1932.

signed and dated *1932*
gouache on panel
Executed in 1932.

PROVENANCE
Jean-Claude Bellier, Paris
Collection Hélène Leloup, Paris (acquis auprès du précédent en 1992)

□ ⊕ 10 000-15 000 €

En 1930, pour annoncer l'ouverture de nouvelles salles, le Musée d'Ethnographie du Trocadéro décide de lancer une grande campagne promotionnelle et d'en confier la création à Paul Colin, l'un des plus grands affichistes de sa génération.
Le 21 mars 1969 à l'Hôtel Drouot, est organisée la vente *Paul Colin. Maquettes d'Affiches. Peintures. Dessins* dont le lot 18 est une seconde épreuve du projet final. Le projet présenté ici - encore plus proche de l'affiche originale - témoigne magistralement du talent de Paul Colin. A la fois synthétique et poétique, sa représentation d'une statue de l'Île de Pâques en majesté est une invitation à la découverte de nouveaux horizons. S'ajoute la grande liberté de création qui remplace l'oreille de la statue de pierre par un délicat masque Punu du Gabon, symbolisant par cette union la richesse des collections muséales.



Affiche originale du musée d'Ethnographie du Trocadéro.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour leur contribution à ce catalogue

We would like to thank for their contribution to this catalog

Pierre Amrouche
Expert de la CNE

Yaël Biro
Ancienne conservatrice au MET, historienne de l'art

Nichole Bridges
Conservatrice au Saint Louis Museum of Art

Flore Cadiou
Historienne de l'Art

Lassana Cissé
Président ICOMOS Mali, ancien gestionnaire des falaises de Bandiagara

Bruno Claessens
Fondateur Duende Art Projects

Didier Cales
Expert en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Jean-Paul Colleyn
Directeur d'étude, École des hautes Études en sciences sociales

Adenike Cosgrove
Collectionneuse, fondatrice ÌMỌ̀ DÁRA

Anna Demina
Collectionneuse

Alain Dufour
Fondateur de la galerie Afrique, Ramatuelle, expert en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Bernard Dulon
Expert en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Ferdinando Fagnola,
Associé à Hélène Leloup pour le projet de l'école en Pays Dogon

Yves le Fur
Ancien directeur du Patrimoine et des collections du Musée du quai Branly - Jacques Chirac

Jacques Germain
Expert en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Bertrand Goy
Historien de l'art

Bernard de Grunne
Expert en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Charles-Wesley Hourdé
Experts en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Max Itzikovitz
Collectionneur

Mamadou Keita
Ancien antiquaire, collectionneur

Susan Kloman,
Experte en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Aurore Krier-Mariani
Experte en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Marc Ladreit de Lacharrière
Membre de l'Institut

Pierre Loeb
Ancien galériste, amateur des arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Stéphane Martin
Ancien président du Musée du quai Branly – Jacques Chirac

Elena Martínez-Jacquet
Rédactrice en chef de Tribal Art Magazine

Brigitte Martin-Maninchelli
Conservatrice spécialisée dans les arts d'Afrique et d'Océanie

Susan Mullin Vogel
Fondatrice du Centre for African Arts, New York

François Neyt
Professeur émérite de l'Université catholique de Louvain

Hiroshi Ogawa
Président Tokyo KanKan Co. Ltd

Philippe Peltier
Ancien conservateur

Pierre-Henri Pirat

Ceil Pulitzer
Collectionneuse et artiste

François de Ricqlès
Commissaire-priseur

Nicolas Rolland
Expert en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Emilie Salmon
Experte en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Adrian Schlag
Expert en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Susan Slesin
Auteur

Christine Valluet
Experte en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Hermione Waterfield
Experte en arts anciens d'Afrique et d'Océanie

Josette Weill
Collectionneuse

Jean-Pierre Weill
Collectionneur



LOT 13



1 - Statue double, Tellem, Mali
€10 000 - 15 000



2 - Masque N'Tomo, Bambara, Mali
€ 30 000 - 50 000



3 - Cloche, Gan, Burkina Faso
€3 000 - 5 000

4 - Autel miniature, Dogon, Mali
€7 000 - 10 000



5 - Statue, Dogon / Niongom, Mali
€150 000 - 250 000



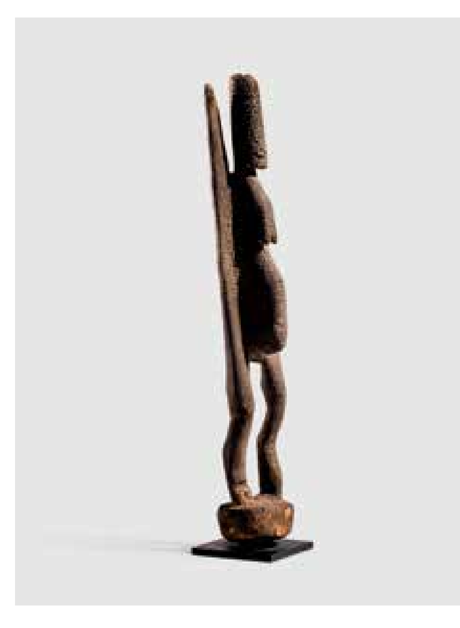
6 - Casque, Yoruba, Nigéria
€70 000 - 100 000



7 - Statue, Djenné, Mali
€12 000 - 18 000



8 - Porte, Dogon, Mali
€15 000 - 25 000



9 - Statue, Tellem, Mali
€70 000 - 100 000



10 - Tête, Fang, Gabon
€4 000 000 - 6 000 000



11 - Masque singe, Dogon, Mali
€60 000 - 90 000



12 - Poupée Bagirmi, Tchad
€8 000 - 12 000

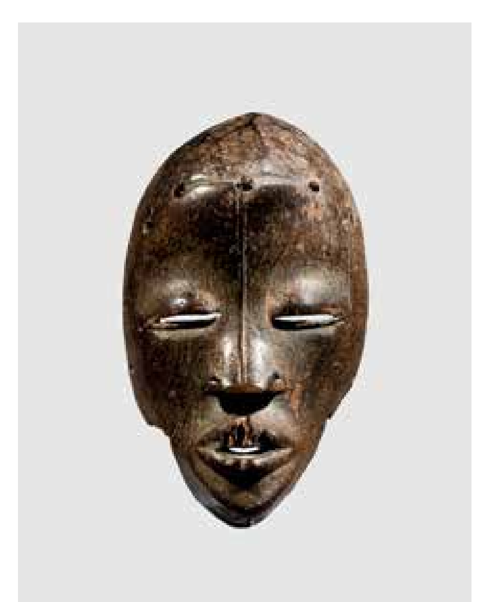


13 - Statuette, Cross River, Nigéria
€40 000 - 60 000



14 - Statue, Djennenké, Mali
€250 000 - 350 000

15 - Francis Bacon, Head of a Woman, 1960
€6 000 000 - 8 000 000



16 -Masque, Dan, Côte d'Ivoire
€7 000 - 10 000



17 - Cavalier, Djenné, Mali
€ 8000 - 12 000



18 - Statuette, Sépik, Papouasie Nouvelle-Guinée
€4 000 - 6 000


19 - Pendentif antropomorphe, Lobi, Burkina Faso
€2 000 - 3 000


20 - Statue, Mossi, Burkina Faso
€25 000 - 35 000

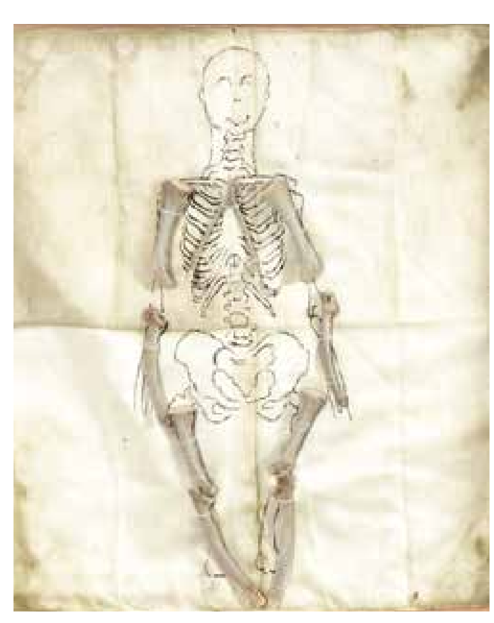

21 - Statue, Mbembé, Nigéria
€150 000 - 250 000


22 - Pendentif, Djennenké, Mali
€30 000 - 50 000


23 - Deux poupées Namji Cameroun
€4 000 - 6 000


24 - Buste, Dogon, Mali
€12 000 - 18 000


25 - Marteau de divination en ivoire, Ifa, Yoruba, Nigéria
€8 000 - 12 000


26 - Louise Bourgeois, Fazzoletto, 1996
€60 000 - 80 000


27 - Statue double, Dogon / Komakan, Mali
€200 000 - 300 000

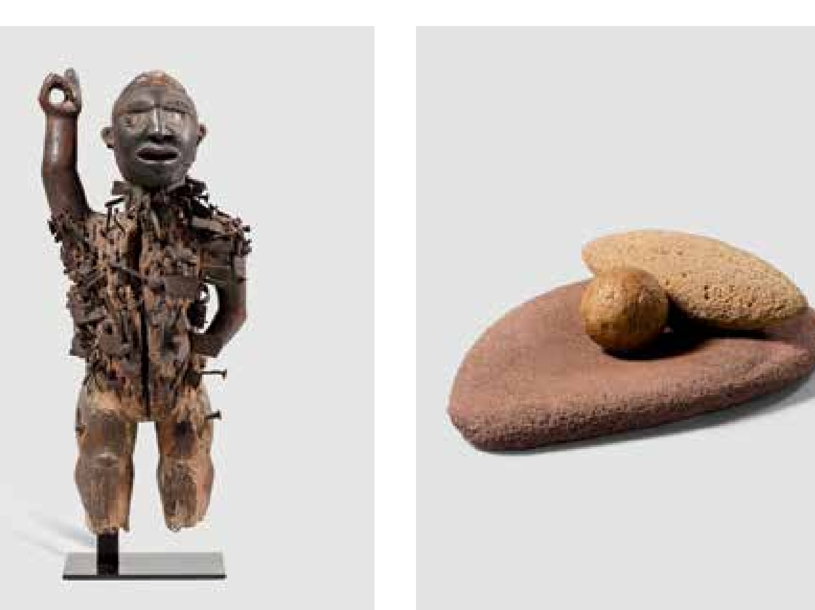

28 - Statue, Hemba, République Démocratique du Congo
€20 000 - 30 000


29 - Cavalier, Dakakari, Nigéria
€6 000 - 9 000


30 - Masque panneau, Eket, Nigéria
€5 000 - 7 000


31 - Cimier, Ekoï, Nigéria
€10 000 - 15 000


32 - Statue, Nkonde, Kongo/Yombe République démocratique du Congo
€250 000 - 350 000


33 - Meule et mortiers, Vallée du Niger, Mali
€3 000 - 5 000


34 - Siège Ogatoumon, Dogon, Mali
€4 000 - 6 000


35 - Masque, Dogon, Mali
€120 000 - 180 000


36 - Statue de chien, Dogon, Mali
€4 000 - 6 000



37 - Statue, Djenné, Mali
€15 000 - 25 000



38 - Bracelet en bronze, Ebrié, Côte d'Ivoire
€2 000 - 3 000



39 - Statue porteur de masque, Dogon, Mali
€150 000 - 250 000

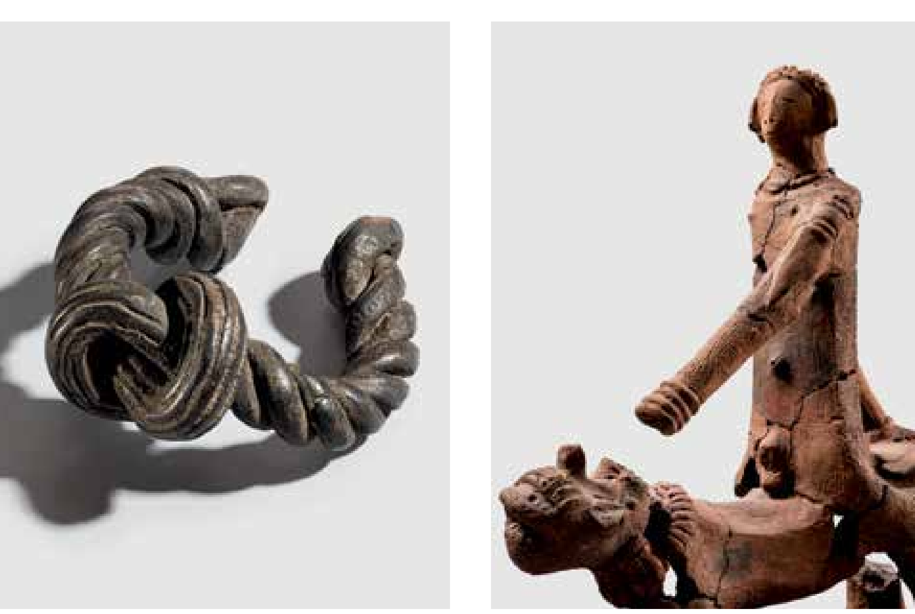
40 - Statue zoomorphe, Baulé, Côte d'Ivoire
€12 000 - 18 000



41 - Statue, Kéaka, Nigéria
€40 000 - 60 000



42 - Cape de plume Maori, Nouvelle-Zélande
€25 000 - 35 000



43 - Bracelet monnaie en fer, Cross River, Nigéria
€2 000 - 3 000

44 - Cavalier, Bankoni, Mali
€70 000 - 100 000



45 - Masque Lwalwa, République Démocratique du Congo
€30 000 - 50 000



46 - Cimier Anyang, Nigéria
€5 000 - 7 000



47 - Fer criquet, Dogon, Mali
€12 000 - 18 000



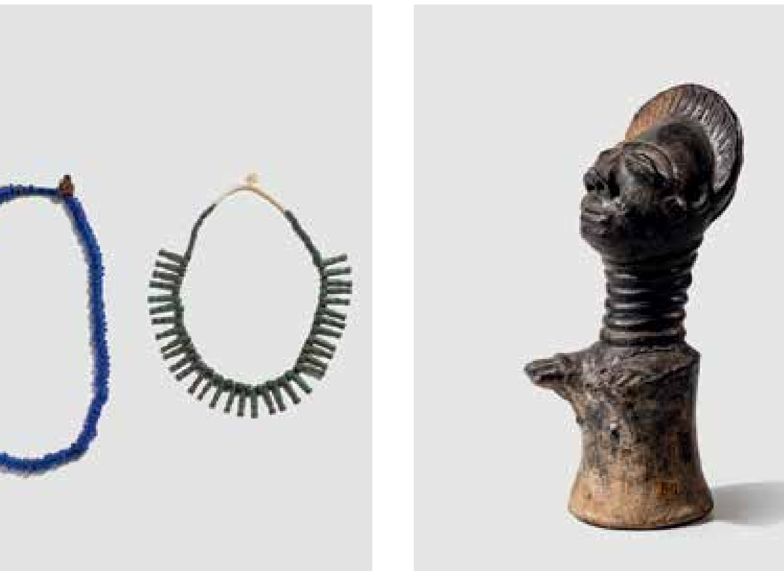
48 - Appui-nuque, Îles Fidji
€5 000 - 7 000



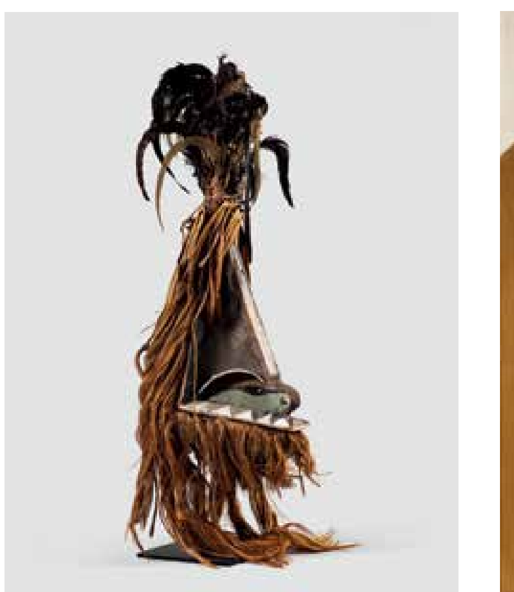
49 - Cavalier, Dogon, Mali
€15 000 - 25 000



50 - Deux colliers, Dogon, Mali
€2 000 - 3 000



51 - Buste Funéraire, Anyi, Région de Krinjabo, Côte d'Ivoire
€4 000 - 6 000



52 - Masque Rom, Îles Ambrym, Vanuatu
€8 000 - 12 000

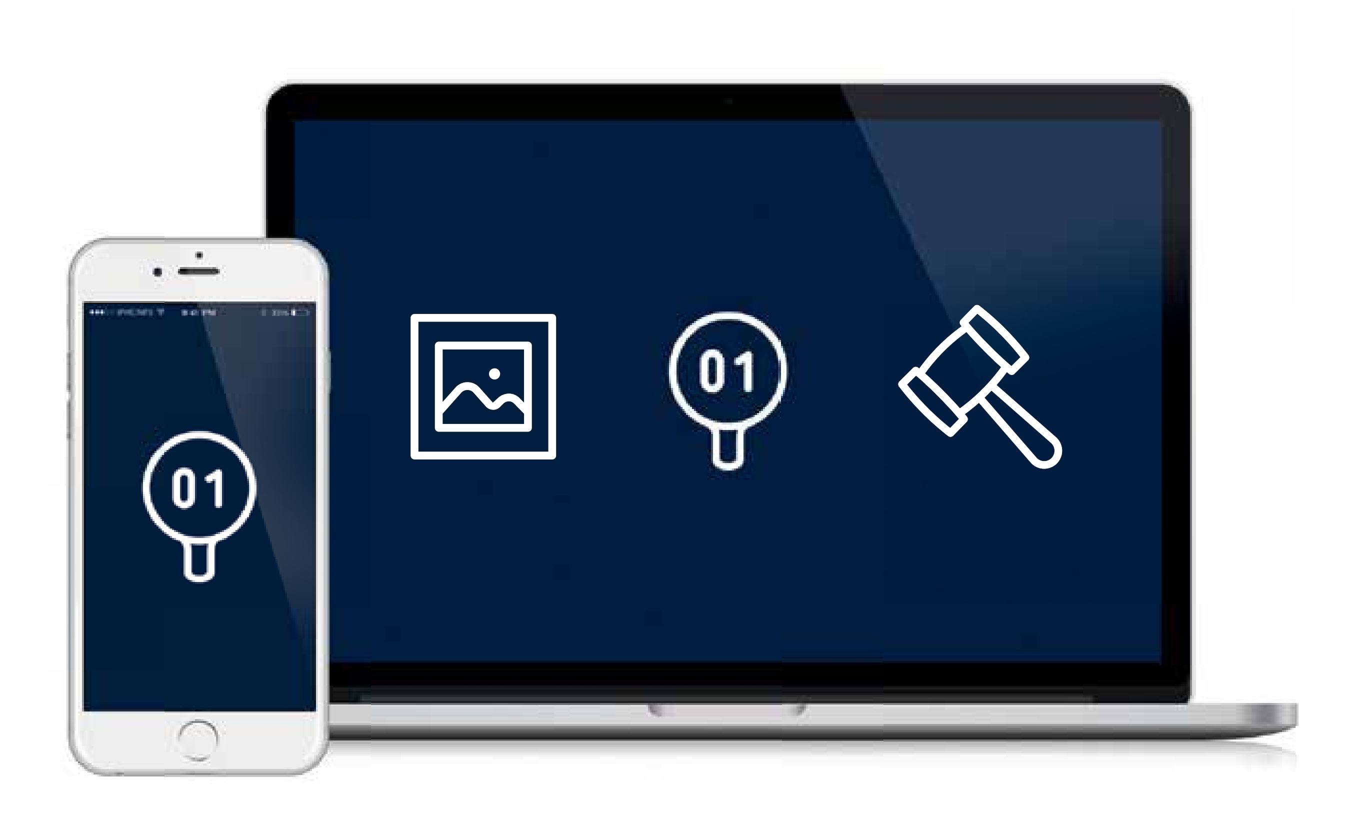


53 - Paul Colin, Projet de l'affiche pour le musée d'Ethnographie du Trocadéro, 1932
€10 000 - 15 000

Chaque objet de cette vente sera accompagné d'un certificat attestant de la provenance Leloup. Ce certificat donnera accès à un page Web privée prouvant la provenance de l'oeuvre.

Each item sold in this auction comes with a certificate of authenticity attesting the Leloup provenance. This certificate fives access to a private web page that proves the provenance of the object.

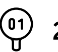
COMMENT ENCHÉRIR





1.RECHERCHER

Rendez-vous sur sothebys.com ou sur l'application Sotheby's pour rechercher des œuvres qui vous intéressent.



2.S'ENREGISTRER

Enregistrez-vous afin d'enchérir.



3.ENCHÉRIR

Enchérissez avant et pendant la vente où que vous soyez.

POUR PLUS DE RENSEIGNEMENTS RELATIFS A L'ENREGISTREMENT ET LA PARTICIPATION AUX ENCHERES

bids.paris@sothebys.com
FR +33 (0)1 53 05 53 48   fax +33 (0)1 53 05 52 93/52 94
sothebys.com/bidonline   SUIVEZ-NOUS @SOTHEBYS

CONDITIONS GENERALES DE VENTE APPLICABLES AUX ACHETEURS pour les ventes à Paris

1. Généralités

Dans les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, « nous », « notre » et « nos » font référence à Sotheby's (France) S.A.S. et « vous », « votre » et « vos » font référence aux Enchérisseurs et aux Acheteurs. Si vous êtes un mandataire agissant au nom d'un mandant, les termes « vous », « votre » et « vos » désignent conjointement le mandant et le mandataire. Les termes commençant par une majuscule auront la signification indiquée à l'Article 2.

Les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs sont les conditions générales applicables aux Enchérisseurs et aux Acheteurs dans nos ventes aux enchères à Paris (à la fois dans nos ventes aux enchères publiques en salle de vente et dans nos ventes aux enchères effectuée exclusivement en ligne). Les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs incluent la Garantie d'Authenticité et toutes autres conditions supplémentaires qui sont expressément stipulées comme étant applicables à une vente, et qui peuvent être modifiées par toute annonce ou notification orale ou écrite avant ou pendant la vente. Nos relations et celles du Vendeur avec les Acheteurs et les Enchérisseurs concernant les Lots proposés dans le cadre d'une vente sont régies par les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs et les déclarations, garanties et indemnisations expresses données par le Vendeur. En ce qui concerne une vente, le cas échéant, toute référence de notre part aux « Conditions Générales de Vente » ou aux « Conditions de Garantie » doit être comprise comme désignant respectivement les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs et la Garantie d'Authenticité. Nous agissons comme mandataire du Vendeur, sauf indication contraire dans le Catalogue, et un contrat de vente est conclu directement entre le Vendeur et l'Acheteur. Dans certains cas, qui seront indiqués dans le Catalogue, Sotheby's peut être propriétaire d'un Lot et/ou peut avoir un intérêt juridique, bénéficiaire ou financier dans un Lot en tant que créancier garanti ou autre.

En vous inscrivant à une vente aux enchères, y compris par l'intermédiaire de nos Plateformes en Ligne, vous acceptez d'être lié par les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

Nous pouvons occasionnellement modifier ces Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, à notre seule discrétion, sans vous en notifier ou en notifier le Vendeur, en publiant ces modifications sur le site Internet de Sotheby's à l'adresse http://www.sothebys.com/. Il est de votre responsabilité et de celle du Vendeur de vérifier périodiquement les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs en cliquant sur le lien « Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs » correspondant au lieu de vente concerné. Vous saurez si ces Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs ont été révisées depuis votre dernière consultation en vous référant à la date de « Dernière Modification » au bas de cette page. Si vous n'acceptez pas les actuelles Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, vous devez vous abstenir de vous inscrire pour enchérir dans une vente aux enchères.

2. Définitions

Acheteur : désigne la personne enregistrée comme l'acquéreur d'un Lot.

Catalogue : désigne la liste des Lots proposés dans une vente aux enchères ainsi que les informations qui y sont associées, disponibles sur notre site Internet, toute application du Groupe Sotheby's et, dans certains cas, en version papier.

Commission d'Achat : pour les Lots vendus aux enchères, désigne la commission que l'Acheteur doit payer à Sotheby's dans le cadre du Prix d'Achat. Le taux de la Commission d'Achat est susceptible d'être modifié à tout moment. Le taux actuel de la Commission d'Achat pour toutes les ventes aux enchères, à l'exception des ventes de vins et spiritueux, est de 26% du Prix d'Adjudication sur la tranche inférieure ou égale à 800.000 €, de 20% sur la tranche supérieure à 800.000 € jusqu'à 3.500.000 € inclus, et de 13,9% sur la tranche supérieure à 3.500.000 €. Pour les ventes aux enchères de vins et spiritueux, le taux de Commission d'Achat est de 24% du Prix d'Adjudication pour tous les Lots. La Commission d'Achat est soumise à toute TVA applicable et/ou taxe locale de vente « *sales tax* » ou de consommation « *use tax* » applicable.

Commission de Frais Généraux : pour les Lots vendus aux enchères, désigne les frais que l'Acheteur doit payer à Sotheby's dans le cadre du Prix d'Achat, couvrant une part de nos frais généraux liés à nos installations et à nos coûts administratifs. Le taux de la Commission de Frais Généraux est susceptible d'être modifié à tout moment. Le taux actuel de la Commission de Frais Généraux est de 1% du Prix d'Adjudication. La Commission de Frais Généraux est soumise à toute TVA applicable et/ou taxe locale de vente « *sales tax* » ou de consommation « *use tax* » applicable.

Contenu Associé : en ce qui concerne un NFT, désigne les métadonnées (à l'exclusion des conditions juridiques qui y sont intégrées ou référencées), le contenu, l'actif numérique et/ou l'élément physique associé(s) à un NFT.

Enchérisseur : désigne toute personne physique ou morale inscrite pour enchérir dans une vente.

Frais d'Achat : désignent tous les frais ou dépenses, majorés de toute TVA applicable, qui nous sont dus par l'Acheteur pour l'achat d'un Lot.

Garantie d'Authenticité : désigne la garantie, telle que définie à l'Article 15, et conformément au décret n° 81-255 du 3 mars 1981 (décret Marcus), que nous donnons à l'Acheteur d'un Lot. En cas de vente, le cas échéant, toute référence par nous aux « Conditions de Garantie » doit être comprise comme signifiant la Garantie d'Authenticité.

Groupe Sotheby's : désigne la société Sotheby's Holdings UK Limited et toutes les entités dans lesquelles elle détient, directement ou indirectement, plus de 50 % du capital social émis ; chaque entité du Groupe Sotheby's est une « **Société Affiliée** ».

Lot : désigne un bien (ou un ensemble de biens) présentés en vente. Un Lot peut être ou inclure un NFT (ou plus d'un NFT), et le terme « NFT » peut être utilisé pour désigner un tel Lot.

NFT : désigne un jeton numérique non fongible établi sur une blockchain.

Série : désigne un groupe de Lots d'un même type et d'une même quantité de vin. Il peut y avoir des divergences entre les différents Lots d'une Série en ce qui concerne le niveau, l'état ou autre, comme indiqué dans les descriptions du Catalogue pour chaque Lot.

Plateformes en Ligne : désignent nos sites Internet, toute application du Groupe Sotheby's, et tout autre moyen en ligne par lequel nous permettons aux Enchérisseurs d'enchérir sur les Lots de nos ventes.

Prix d'Achat : pour les Lots vendus aux enchères, désigne le Prix d'Adjudication auquel s'ajoutent la Commission d'Achat, la Commission de Frais Généraux, le tout majoré de la TVA applicable et/ou taxe locale de vente « *sales tax* » ou de consommation « *use tax* » applicable, ainsi que tout droit de suite applicable mis à la charge de l'Acheteur.

Prix d'Adjudication : pour les Lots vendus aux enchères, désigne le « prix marteau » d'un Lot, c'est-à-dire le dernier montant accepté par le commissairepriseur lorsqu'il a adjugé le Lot ou celui affiché par le système d'enchères en ligne de Sotheby's, ou dans le cas d'une vente de gré à gré à l'issue d'enchères infructueuses, le prix d'achat convenu.

Prix de Réserve : désigne le Prix d'Adjudication minimum confidentiel au-dessous duquel un Lot ne peut être vendu.

Sotheby's (France) S.A.S. : désigne la société dont le siège social est situé au 76, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, France. Cette société est un « *opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques (OVV)* » régi par les articles L. 321-4 et suivants du Code de commerce français, qui doit respecter les obligations déontologiques définies dans le recueil approuvé par arrêté du ministère de la Justice en date du 30 mars 2022.

TVA : désigne la Taxe sur la Valeur Ajoutée ou taxe sur les produits et service applicable, ou tout autre prélèvement ou taxe similaire tenant lieu de Taxe sur la Valeur Ajoutée ou de taxe sur les produits et services applicable, selon le cas, au taux en vigueur.

Vendeur : désigne toute(s) personne(s) physique(s) ou morale(s) pour le compte de laquelle (lesquelles) nous proposons un Lot à la vente. Lorsqu'une Société Affiliée possède un Lot, Sotheby's agit en qualité de Vendeur.

3. Les Lots

(a) Tous les Lots sont proposés à la vente tels quels, dans l'état où ils se trouvent au moment de la vente. Vous reconnaissez que l'ancienneté et la nature de nombreux Lots mis en vente impliquent que ceux-ci ne soient pas nécessairement en parfait état. Les descriptions dans le Catalogue et les rapports d'état peuvent faire référence à des imperfections d'un Lot ou Contenu Associé, mais les Lots ou Contenus Associés peuvent avoir d'autres défauts non expressément mentionnés dans le Catalogue ou le rapport d'état. Les photographies d'un Lot ne sont fournies qu'à des fins d'identification et ne présentent pas nécessairement des informations exhaustives sur l'état réel d'un Lot ou du Contenu Associé.

(b) Vous acceptez la responsabilité d'effectuer vos propres inspections et investigations sur les Lots qui pourraient vous intéresser. Vous devez inspecter un Lot avant d'enchérir afin de déterminer et de vous satisfaire de son état, de sa taille, de sa description, et de prendre connaissance de ses éventuelles réparations et/ou restaurations, le cas échéant. Sotheby's accepte les enchères sur les Lots uniquement dans ces conditions. Des rapports d'état peuvent être disponibles pour vous aider lors de l'inspection des Lots. Les Lots peuvent être exposés aux fins d'inspection en personne dans nos locaux ou à un autre endroit et les informations relatives à leur inspection seront disponibles sur notre site Internet. Pour tout Lot NFT, en plus de ce qui précède, vous êtes seul responsable de l'examen et de l'inspection du contrat intelligent (*smart contract*), s'il est disponible, avant votre achat.

(c) Vous reconnaissez que notre connaissance de chaque Lot dépend en partie des informations fournies par le Vendeur, et que nous ne sommes pas en mesure et n'effectuons pas des vérifications (*due diligence*) exhaustives sur chaque Lot. Les informations qui vous sont fournies concernant un Lot, y compris les estimations, les indications dans le Catalogue, les rapports d'état, ou les informations relatives à l'ancienneté du coloriage à la main dans les cartes, atlas ou livres, sont uniquement des opinions et non des déclarations de fait, et dépendent, entre autres, de l'état du Lot, des recherches, examens et analyses qui ont été effectués ou seraient réalisables eu égard des circonstances, du consensus des spécialistes, du degré des connaissances historiques et scientifiques et des résultats de la recherche, au moment de la préparation de la vente. Toute estimation ne doit pas être considérée comme une prédiction du prix de vente ou de la valeur d'un Lot et peut être révisée à notre entière discrétion.

(d) Si le Lot est un NFT, l'Acheteur reconnait et accepte que nous ne sommes pas experts en technologies de l'information ou en données, et qu'en participant à la vente aux enchères de NFT, ou en achetant ou en acquérant de toute autre manière le NFT, il accepte que les NFT soient soumis à des risques technologiques inhérents qui peuvent affecter leurs performances actuelles ou futures. L'Acheteur reconnait et accepte en outre que la caractérisation et le régime réglementaire régissant les NFT, les cybermonnaies et la technologie *blockchain* demeurent incertains et indéterminés. Enfin, l'Acheteur reconnait et accepte que son achat et/ou sa réception du NFT soient conformes aux lois et règlements en vigueur dans sa juridiction, mais que de nouvelles réglementations ou normes sont susceptibles de remettre en cause la vente ou la revente du NFT.

(e) Si le Lot est un NFT, vous reconnaissez et acceptez que le NFT puisse être soumis à des redevances de revente, y compris à une Société Affiliée, en application du contrat intelligent (*smart contract*) ou d'une autre solution technique, sur toute revente ultérieure du NFT. Lors d'une telle revente de votre part, vous pourriez être amené à percevoir et reverser au tiers approprié une redevance, le cas échéant, et vous êtes responsable de tous les frais de réseau et/ou les frais de transaction (*gas fees*) qui peuvent s'appliquer à de tels paiements ainsi que des taxes applicables imposées par la loi.

(f) Nous pourrons, sans que notre responsabilité puisse être engagée pour quelque motif que ce soit, retirer tout Lot d'une vente aux enchères ou annuler la vente aux enchères de tout Lot, que ce soit avant ou pendant la vente aux enchères, et nous ne serons pas responsables envers vous des réclamations, causes d'action, responsabilités, dommages, pertes ou dépenses liées à ce retrait ou à cette annulation.

(g) Sauf indication contraire, tous les Lots sont proposés à la vente avec un Prix de Réserve. Le Prix de Réserve d'un Lot ne peut être supérieur l'estimation basse de ce Lot. Dans le cadre d'une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, vous reconnaissez et acceptez que nous puissions, à notre seule discrétion et avec l'accord du Vendeur réduire le Prix de Réserve pendant la vente aux enchères.

(h) Les Lots proposés à la vente seront identifiés par un numéro de Lot attribué dans le Catalogue. Sauf indication contraire, les enchères doivent portées individuellement pour chaque Lot.

(i) Intentionnellement omis.

(j) L'Acheteur est seul responsable de l'identification et de l'obtention de toute autorisation nécessaire à l'exportation et/ou l'importation d'un Lot ou concernant les armes à feu ou les espèces en voie d'extinction, ainsi que tout autre autorisation relative à un Lot acheté. Tous les symboles ou avis figurant dans le Catalogue reflètent notre opinion raisonnable au moment du Catalogage et sont mentionnés à titre purement informatif. Sans préjudice à l'Article 3(k), ni nous ni le Vendeur ne faisons de déclaration ou ne donnons de garantie quant au fait qu'un Lot soit soumis à des restrictions d'exportation ou d'importation ou à des embargos. Le refus d'un permis ou d'une licence ne justifiera pas l'annulation ou la résiliation de la vente ni n'excusera un quelconque retard de paiement. Nous ne livrerons pas d'arme à feu à un Acheteur à moins que celui-ci n'ait préalablement fourni une preuve, à notre satisfaction, du respect du présent Article.

(k) EXCLUSION DE GARANTIES :

(i) Tous les Lots sont proposés à la vente « EN L'ÉTAT », sans aucune garantie, déclaration ou assurance de notre part ou de celle du Vendeur, à l'exception (a) des déclarations et garanties expresses données par le Vendeur et (b) de la Garantie d'Authenticité, que nous fournissons à l'Acheteur en tant que mandant. Nous et le Vendeur déclinons toutes les garanties implicites, y compris, mais sans s'y limiter, la qualité marchande et l'adéquation à un usage particulier, sauf dans la mesure où ces obligations ne peuvent être exclues par la loi. Ni nous ni le Vendeur ne faisons de déclaration ou de garantie quant à l'existence d'un droit d'auteur sur un Lot.

(ii) Dans le cas des NFT, outre ce qui précède, et à l'exception des déclarations et garanties expresses données par le Vendeur et de la Garantie d'Authenticité, que nous accordons à l'Acheteur en tant que mandant, ni nous ni le Vendeur ne faisons aucune déclaration ou garantie quant à ce qui suit : (1) l'existence ou l'absence de droit d'auteur relatif au NFT ou au Contenu Associé ; (2) la nature, le caractère, le contenu, l'état, le comportement, le fonctionnement, la performance, la sécurité, l'intégrité, les métadonnées, la persistance, la qualité, les détails techniques ou les termes du contrat intelligent (*smart contract*), du NFT ou du Contenu Associé , y compris, mais sans s'y limiter, toute autre itération de celui-ci ; (3) le fait que le contrat intelligent (*smart contract*), le NFT, le Contenu Associé ou le mécanisme de livraison du NFT ne contient pas de vulnérabilités, de virus, de logiciels malveillants ou d'autres composants nuisibles, ou que l'un d'eux fonctionnera comme tout Enchérisseur ou Acheteur s'y attend ou sans erreur ou faute ; (4) le caractère unique du Contenu Associé ; (5) le fait que le NFT est fiable, correctement programmé, compatible avec votre système informatique ou celui d'autrui, à jour, exempt d'erreurs, compatible avec votre portefeuille électronique ou répondant à vos exigences, ou que les défauts du NFT peuvent être ou seront corrigés ; ou (6) l'exactitude ou la fiabilité de toute simulation ou vidéo décrivant la performance prévue du NFT ou du Contenu Associé, qu'elle soit affichée sur notre site Internet ou sur toute autre plateforme.

4. Déclarations et garanties de l'Acheteur

(a) En vous inscrivant à une vente aux enchères et en acceptant ainsi d'être lié par les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, vous déclarez et garantissez à nous et au Vendeur qu'à tout moment :

(i) vos enchères sur tout Lot sont véritables et ne sont pas le produit d'une collusion ou de tout autre accord anticoncurrentiel et sont par ailleurs conformes à toute loi relative au droit de la concurrence applicable ;

(ii) votre exécution en vertu des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs n'a pas violé et n'enfreindra aucune loi, règlement ou code applicable dans quelque juridiction que ce soit ;

(iii) en ce qui concerne les Lots de boissons alcoolisées, lorsque la loi applicable l'exige, vous êtes dûment titulaire d'une licence, d'un permis ou autrement autorisé à acheter, recevoir, posséder et/ou faire transporter des boissons alcoolisées ;

(iv) votre achat d'un Lot et, si vous agissez en tant que mandataire pour le compte d'un mandant, l'arrangement entre vous et votre mandant, ne facilitera pas les délits fiscaux ;

(v) vous n'avez aucune connaissance ou raison de suspecter que (1) les fonds servant à l'achat d'un Lot sont liés au produit d'une activité criminelle, ou (2) vous ou votre mandant, le cas échéant (ou, si vous êtes une personne morale, toute(s) personne(s) physique(s) ou morale(s) détenant un intérêt bénéficiaire ou un droit de propriété en vous), faites l'objet d'une enquête, d'une inculpation ou d'une condamnation, à titre principal ou accessoire, de tout crime de blanchiment d'argent ou sanctions commerciales, d'activité terroriste, de fraude fiscale ou d'acte en violation de toute loi anti-corruption ;

(vi) vous et/ou votre mandant, le cas échéant, n'êtes pas détenu(s) (entièrement ou partiellement), contrôlé(s) ou agissant pour le compte d'une personne morale ou d'une personne physique qui : (1) fait l'objet de sanctions, embargos ou autres restrictions commerciales dans toute juridiction, y compris ceux administrés et appliqués par les États-Unis, l'Union européenne ou l'un de ses états membres, le Royaume-Uni, le Conseil de sécurité des Nations Unies ou toute autre autorité compétente en matière de sanctions (collectivement, les « **Sanctions** »), ou (2) situé(s), organisé(s) ou résidant dans un pays ou territoire faisant l'objet de sanctions (y compris la Crimée, Cuba, l'Iran, la Corée du Nord, la Syrie, la Russie et Biélorussie)

(collectivement, les « **Territoires Sanctionnés** ») ;

(vii) vous (et votre mandant, le cas échéant) êtes actuellement en conformité, et au cours des cinq dernières années, vous vous êtes conformé aux lois applicables en matière de Sanctions, de lutte contre le blanchiment d'argent, de terrorisme, ou de corruption ;

(viii) le Prix d'Achat ne sera pas financé directement ou indirectement par ou par toute personne faisant l'objet de Sanctions ou située, organisée ou résidant dans un Territoire Sanctionné ;

(ix) aucune partie directement ou indirectement impliquée dans l'achat n'est l'objet de Sanctions, ni n'est détenue (entièrement ou partiellement) ou contrôlée par une personne physique ou morale faisant l'objet de Sanctions ou autrement située, organisée ou résidant dans un Territoire Sanctionné, sauf autorisation écrite expresse de l'autorité gouvernementale compétente pour l'achat et avec le consentement écrit préalable exprès de Sotheby's ;

(x) si vous agissez en tant que mandataire pour le compte d'un mandant, vous avez pris des mesures raisonnablement conçues pour assurer le respect des lois en matière de Sanctions, de lutte contre le blanchiment d'argent, le terrorisme ou la corruption, y compris, mais sans s'y limiter, en effectuant une vérification diligente (*due diligence*) appropriée sur votre mandant et en examinant la source des fonds. Vous conserverez et mettrez à disposition sur demande les documents attestant d'une telle vérification (*due diligence*) pendant au moins cinq ans après l'achat, et toutes les commissions qui vous sont payables pour cette vente ont été autorisées par votre mandant ;

(xi) votre achat n'entraînera pas (ou n'aura pas pour conséquence) que nous, les Vendeurs ou quiconque viole les lois en matière de Sanctions, de lutte contre le blanchiment d'argent, de terrorisme ou de corruption ; et

(xii) vous avez tout pouvoir, sans avoir besoin d'aucun acte supplémentaire ni de demander une autorisation quelconque, pour conclure et exécuter un contrat d'achat avec le Vendeur et pour faire ces déclarations et garanties ; si vous êtes une personne morale, la personne physique qui enchérit en votre nom est autorisée à le faire et la personne morale est régulièrement constituée ou formée, existe valablement et est en règle dans la juridiction où elle est constituée ou formée.

(b) Nous pouvons, à notre seule discrétion, annuler la vente d'un Lot si nous déterminons raisonnablement que (i) l'une des déclarations ou garanties de l'Acheteur est inexacte, incomplète ou violée ; (ii) l'une des déclarations ou garanties du Vendeur est inexacte, incomplète ou violée ; ou (iii) la vente a engagé ou pourrait engager notre responsabilité ou celle du Vendeur.

5. Indemnisation

Vous devez nous indemniser et nous garantir, ainsi que chaque Société Affiliée, nos dirigeants et employés respectifs, ainsi que le Vendeur, contre toute réclamation, cause d'action, responsabilité, dommages, pertes et dépenses (incluant notamment les honoraires raisonnables de conseil et d'avocat), résultant de ou en relation avec toute inexactitude, incomplétude ou violation de l'une de vos déclarations ou garanties en vertu des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs dans toute la mesure permise par la loi.

6. Enchères

(a) Vous devez créer un compte et fournir les renseignements demandés afin de pouvoir enchérir. Nous pouvons exiger des références financières, des garanties, des dépôts ou d'autres sûretés, que nous jugeons nécessaires ou appropriés.

(b) Pour enchérir sur un Lot comprenant un NFT, vous devez disposer d'un portefeuille électronique capable de prendre en charge et d'accepter le NFT.

(c) Pour enchérir sur tout Lot désigné comme « Lot Premium », vous devez remplir une demande de pré-inscription requise pour les Lots Premium. Nous devons recevoir votre demande au moins 3 jours ouvrables avant la vente aux enchères, et notre décision d'accepter ou non votre demande sera définitive. Les enchères en ligne peuvent ne pas être disponibles pour les Lots Premium.

(d) Sotheby's conseille aux Enchérisseurs de placer leurs enchères directement, soit en personne en assistant à la vente aux enchères publique en salle de vente (si applicable), soit par l'intermédiaire de nos Plateformes en Ligne. Si vous choisissez d'enchérir ou de participer à une vente aux enchères organisée par l'intermédiaire d'une Plateforme en Ligne, il vous incombe de prendre connaissance de toutes les notifications et annonces communiquées en salle de vente, qui seront accessibles sur les Plateformes en Ligne.

(e) Le Département des Enchères peut également accepter les ordres d'achat écrits et les enchères téléphoniques, lorsqu'ils sont disponibles. Un ordre d'achat écrit correspond à un ordre d'achat maximal soumis par un Enchérisseur avant une vente aux enchères publiques en salle de vente, qui sera exécuté au nom de l'Enchérisseur par le commissaire-priseur au palier d'enchère le plus bas possible, tel que déterminé à la discrétion du commissairepriseur, et jamais pour plus que le montant maximum de l'ordre d'achat soumis par l'Enchérisseur. Lorsqu'ils sont disponibles, les ordres d'achat écrits et les enchères téléphoniques sont proposés à titre gracieux et sans frais supplémentaires, aux risques et périls de l'Enchérisseur et sous réserve de nos autres engagements au moment de la vente aux enchères. Nous déclinons toute responsabilité en cas de non-exécution d'ordres d'achat écrits ou d'enchères téléphoniques.

(f) Pour certaines ventes, les Enchérisseurs sont autorisés à soumettre par l'intermédiaire de la Plateforme en Ligne une enchère maximale avant le début d'une vente aux enchères publiques en salle de vente (une « **Enchère Anticipée** »). Les Enchères Anticipées seront exécutées en votre nom automatiquement jusqu'à votre enchère maximale prédéfinie en réponse aux autres enchères placées sur le Lot, y compris les enchères placées par nous au nom du Vendeur, jusqu'au montant du Prix de Réserve (le cas échéant). L'enchère la plus élevée sera visible par tous les Enchérisseurs ; la valeur et le statut de votre Enchère Anticipée ne seront visibles que par vous, sauf s'il s'agit de l'enchère la plus élevée. A l'ouverture de la vente aux enchères publiques en salle de vente, le commissaire-priseur débutera les enchères au niveau de l'enchère la plus élevée enregistrée sur la Plateforme en Ligne. Le système continuera d'enchérir pour votre compte pendant la vente aux enchères publiques en salle de vente jusqu'au plafond de votre enchère maximale enregistré, ou vous pourrez également continuer à enchérir personnellement par l'intermédiaire de la Plateforme en Ligne à des paliers supérieurs au plafond que vous aviez enregistré.

(g) Toutes les enchères se feront dans la devise du lieu de la vente. Par courtoisie envers les Enchérisseurs, un tableau de conversion des devises est utilisé dans de nombreuses salles de vente aux enchères publiques, à titre d'information uniquement. Les Enchérisseurs en ligne ne pourront pas voir le tableau convertisseur de devises qui peut être affiché dans la salle de vente.

(h) Nous nous réservons le droit de refuser ou de révoquer l'autorisation d'enchérir avant ou pendant une vente pour toute raison. Pour les ventes aux enchères publiques en salle de vente avec enchères en personne, nous pouvons refuser l'admission à la vente aux enchères. Pour les ventes aux enchères effectuées exclusivement en ligne, nous nous réservons également le droit de désactiver votre compte à tout moment avant, pendant ou après une vente aux enchères.

(i) Pour les ventes aux enchères publiques en salle de vente avec Enchères Anticipées et les ventes aux enchères effectuée exclusivement en ligne, vous pouvez annuler une enchère, après l'avoir placée, uniquement si (i) la description ou le rapport d'état du Lot a été révisé(e) de manière significative après que l'enchère a été placée ; ou (ii) une notification concernant le Lot a été publiée sur notre site Internet après que l'enchère a été placée. En dehors des circonstances limitées susmentionnées, vous convenez que toute enchère que vous placez, quel qu'en soit le moyen, est définitive et vous ne serez pas autorisé à modifier ou à retirer votre enchère. Pour toutes les ventes, si votre enchère est retenue, vous acceptez irrévocablement de payer l'intégralité du Prix d'Achat et des Frais d'Achat applicables. Nous ne sommes pas responsables des erreurs que vous faites ou qui sont commises par l'intermédiaire de votre compte Sotheby's en enchérissant sur un Lot.

7. Déroulement de la vente

(a) Une vente aux enchères est par nature rapide et les enchères peuvent progresser très rapidement. Lors d'une vente aux enchères publiques en salle de vente, le commissaire-priseur débutera et fera progresser les enchères aux niveaux et par paliers qu'il juge appropriés (y compris par référence à toute Enchère Anticipée placée). Le commissaire-priseur a toute latitude pour faire varier les paliers d'enchères dans la salle de vente et au téléphone, mais les Enchérisseurs utilisant les Plateformes en Ligne peuvent ne pas être en mesure de placer une enchère d'un montant autre que celui du palier d'enchère de l'enchère précédente.

(b) Dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, les enchères s'ouvrent à un montant égal ou inférieur à l'estimation basse du Lot et augmentent par paliers d'enchères que nous déterminons. Nous pouvons faire varier le niveau des paliers d'enchères pendant une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne. La vente des Lots se clôturera séquentiellement, soit par le système d'enchères en ligne, soit, dans certains cas, par un commissaire-priseur en direct. Si la vente est clôturée par le système d'enchères en ligne, la vente des Lots se clôturera séquentiellement à intervalles de 30 secondes ou d'une minute (tel qu'indiqué sur la page de la vente), à moins qu'une enchère ne soit enregistrée dans la minute qui précède l'heure de clôture prévue d'un Lot, auquel cas la vente de ce Lot sera prolongé de deux minutes à compter de l'heure de la dernière enchère enregistrée, ces prolongations pouvant être répétées pendant une période maximale de deux heures. Cette prolongation de la vente d'un Lot est sans effet sur l'heure de clôture des enchères pour tout autre Lot. Il en résulte que la chronologie de clôture de vente des Lots peut être différente de l'ordre numérique des Lots.

(c) En ce qui concerne les Séries, à la discrétion de commissaire-priseur, l'adjudicataire du premier lot d'une Série aura la possibilité, mais pas l'obligation, d'acheter dans un ordre consécutif un ou plusieurs des Lots restants de la Série, chacun au même Prix d'Adjudication que le premier Lot. Si des Lots de la Série ne sont pas adjugés, le commissaire-priseur ouvrira les enchères sur le Lot invendu suivant de la Série, et l'adjudicataire de ce Lot aura la possibilité, mais pas l'obligation, d'acheter dans l'ordre consécutif un ou plusieurs des Lots restants de la Série, chacun au Prix d'Adjudication nouvellement établi.

(d) Le commissaire-priseur (ou, dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, le système d'enchères en ligne) peut ouvrir les enchères sur un Lot en portant une enchère au nom du Vendeur en dessous du Prix de Réserve. Le commissaire-priseur peut également enchérir au nom du Vendeur, jusqu'à concurrence du Prix de Réserve, en portant des enchères successives ou consécutives sur un Lot, ou en portant des enchères en réponse à celles d'autres Enchérisseurs ; dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, ces enchères seront comptabilisées dans le nombre total d'enchères affiché sur la Plateforme en Ligne.

(e) Le commissaire-priseur (ou, dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, le système d'enchères en ligne) peut refuser ou rejeter toute enchère, y compris les enchères qui ont été précédemment acceptées, retirer tout Lot, ou rouvrir ou poursuivre les enchères (y compris après la chute du marteau accompagnant le terme « adjugé » déclaré par le commissaire-priseur ou, dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, la clôture d'un Lot). Si le Prix de Réserve pour un Lot n'est pas atteint, le commissaire-priseur peut retirer le Lot de la vente, et le commissairepriseur ou le système d'enchères en ligne annoncera que le Lot retiré a été « passé », « retiré », « rendu au propriétaire », « invendu », « racheté » ou l'équivalent.

(f) Si une erreur ou une réclamation concernant les enchères survient avant la clôture de la session de vente aux enchères, nous pouvons, à notre seule discrétion, refuser toute enchères, retirer un Lot, déterminer qui est l'Acheteur, poursuivre ou rouvrir les enchères, annuler la vente d'un Lot, ou remettre en vente et revendre un Lot (y compris après la chute du marteau accompagnant le terme « adjugé » déclaré par le commissaire-priseur ou, dans une vente aux enchères exclusivement en ligne, la clôture d'un Lot), et prendre toute autre mesure que nous jugeons raisonnablement appropriée. En cas de réclamation, notre procès-verbal de vente sera absolu et définitif. En cas de divergence entre les enregistrements en ligne ou les messages qui vous sont fournis et notre procès-verbal de vente, notre procès-verbal de vente prévaudra. Dans le cas où nous déciderions d'annuler la vente d'un Lot ou de le remettre en vente et le revendre à la suite d'une erreur ou d'une réclamation concernant les enchères, nous informerons l'Acheteur de cette décision dès que raisonnablement possible.

(g) Sous réserve de l'Article 7(e), l'Acheteur sera : dans une vente aux enchères publiques en salle de vente, l'Enchérisseur le plus offrant accepté pour un Lot à la chute du marteau accompagnant le terme « adjugé » déclaré par le commissaire-priseur ; dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, l'Enchérisseur le plus offrant accepté pour un Lot à la clôture de ce Lot ; dans le cas d'un Enchérisseur enchérissant en tant que mandataire, le mandant de cet Enchérisseur sera l'Acheteur. Cela signifie que, sous réserve de l'Article 7(e), le contrat de vente entre l'Acheteur et le Vendeur est conclu à la chute du marteau accompagnant le terme « adjugé » déclaré par le commissaire-priseur dans une vente aux enchères publiques en salle de vente, ou à la clôture d'un Lot dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, l'Acheteur devient alors responsable du paiement de l'intégralité du Prix d'Achat et des Frais d'Achat applicables. Le contrat de vente entre le Vendeur et l'Acheteur d'un Lot sera définitif à l'issue de la vente aux enchères.

(h) Toute vente de gré à gré de Lots sera réalisée conformément aux présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

8. Paiement

(a) Généralités

(i) Les Acheteurs seront facturés après la vente. Pour les Enchérisseurs en ligne, les informations d'achat figurant sous l'onglet « My Bids » de l'application Sotheby's et dans la section « Account Activity » de « My Account » sur notre site Internet sont fournies uniquement pour votre commodité. En cas de divergence entre les informations d'achat en ligne et la facture que nous vous envoyons à la suite de la vente, la facture prévaudra. Nous pouvons traiter les paiements par l'intermédiaire de prestataires de services tiers, qui peuvent publier des règles de fonctionnement relatives au paiement sur leurs sites Internet respectifs et modifier ces règles de temps à autre. Pour les paiements par carte de crédit, vous nous autorisez, ainsi que nos prestataires de services tiers, à débiter immédiatement le mode de paiement que vous avez choisi pour tous les montants qui vous sont présentés lors du processus de paiement et d'achat.

(ii) Pour les Lots vendus aux enchères, la Commission d'Achat et la Commission de Frais Généraux seront ajoutées au Prix d'Adjudication pour chaque Lot et sont payables par l'Acheteur dans le cadre du Prix d'Achat.

(iii) L'Acheteur doit également payer dans le cadre du Prix d'Achat toute taxe de vente « *sale tax* » applicable, taxe d'utilisation « *use tax* » compensatoire, TVA, taxe à la consommation, taxe sur les produits ou services ou autres taxes indirectes, taxe de luxe, droits d'accise et droits ou tarifs douaniers (collectivement, les « **Taxes** »), ainsi que tout droit de suite applicable, sur l'achat d'un Lot, lorsque la loi applicable l'exige. Sotheby's percevra toutes Taxes et droit de suite applicables sur l'achat d'un Lot lorsque la loi applicable l'exige. L'Acheteur doit payer l'intégralité du Prix d'Achat sans aucune déduction de taxes de quelque nature que ce soit, à moins qu'une telle déduction ne soit exigée par la loi. Dans un tel cas, le montant dû à Sotheby's par l'Acheteur sera porté à un montant qui, après déduction de ces taxes, laisse un montant égal au Prix d'Achat.

(iv) Le paiement du Prix d'Achat d'un Lot et de tous Frais d'Achat est dû par l'Acheteur dans la devise de la vente concernée (sauf dans la mesure permise à l'Article 8(b)) immédiatement après la clôture de la vente aux enchères, nonobstant toute exigence de licence d'exportation ou d'importation ou d'autres permis. L'obligation de l'Acheteur de payer l'intégralité du Prix d'Achat et des Frais d'Achat applicables est absolue et inconditionnelle et n'est soumise à aucune exception, compensation ou demande reconventionnelle de quelque nature que ce soit.

(v) Nous n'accepterons pas de paiement provenant d'une source autre que l'Acheteur. Si vous êtes inscrit pour enchérir en tant que société, votre société devra payer tout achat au nom de la société par l'intermédiaire d'un mode de paiement accepté. Le paiement partiel pour un Lot n'est pas autorisé.

(vi) La propriété d'un Lot acheté ne sera pas transférée à l'Acheteur tant que nous n'aurons pas reçu l'intégralité du Prix d'Achat en fonds disponibles. Nous ne délivrerons le Lot à l'Acheteur ou au mandataire de l'Acheteur qu'après avoir reçu l'intégralité du Prix d'Achat et des Frais d'achat applicables en fonds disponibles de la part de l'Acheteur et que l'Acheteur et son mandataire (le cas échéant) nous ait fourni une identification appropriée, à moins que nous en soyons empêchés par un événement indépendant de notre volonté. Toute délivrance anticipée n'affecte pas le transfert de propriété ou l'obligation inconditionnelle de l'Acheteur de payer l'intégralité du Prix d'achat et des Frais d'Achat applicables.

(b) Paiement en cybermonnaie : pour les Lots éligibles au paiement en cybermonnaies, le paiement peut également être effectué uniquement dans le respect des conditions énoncées ci-dessous. Tout autre mode de paiement en cryptomonnaie ne sera pas accepté.

(i) Nous accepterons le paiement en cybermonnaie uniquement pour les Lots désignés comme éligibles dans le Catalogue ou par toute annonce ou notification orale ou écrite avant ou pendant la vente, et uniquement dans les cybermonnaies suivantes : Bitcoin (BTC), Ether (ETH) et USD Coin (USDC).

(ii) Le montant à payer en cybermonnaie sera égal à la conversion, à la date du paiement, du montant qui a été facturé en euros par Sotheby's. Tous les frais et commissions liés à l'exécution de la transaction sur la *blockchain* sont à la charge de l'Acheteur.

(iii) Tout paiement en cybermonnaie doit être effectué dans les dix (10) jours ouvrables suivant la réception

de la facture de notre part, et le paiement doit être effectué entre 9h00 et 00h00 Heure de l'Est (EST), du lundi au vendredi (à l'exclusion des jours fériés aux Etats-Unis d'Amérique).

(iv) Le paiement doit être effectué à partir d'un compte ou d'un portefeuille électronique à votre nom conservé sur l'une des plateformes suivantes : (1) Coinbase Custody Trust ; (2) Coinbase, Inc. (y compris les comptes Coinbase, Coinbase Pro and Coinbase Prime) ; (3) Fidelity Digital Assets Services, LLC ; (4) Gemini Trust Company, LLC ; ou (5) Paxos Trust Company, LLC. Les paiements partiels à partir de plusieurs portefeuilles électroniques ne seront pas acceptés et nous pouvons vous demander de fournir les documents requis afin de confirmer que vous possédez le portefeuille électronique utilisé pour effectuer le paiement.

(v) Les paiements en cybermonnaie ne seront acceptés que conformément à l'Article 8(b). Si vous effectuez un paiement en cybermonnaie autre que conformément à l'Article 8(b), y compris lorsque nous déterminons à notre seule discrétion que l'une de vos déclarations et garanties est inexacte, incomplète ou violée, nous pouvons, à notre seule discrétion, vous retourner ces fonds et vous tenir responsable de tous les frais de tiers (y compris, mais sans s'y limiter, les frais de réseau, les taxes, les frais de transfert, etc.), et nous pouvons vous demander de payer en monnaie fiduciaire de la vente. De plus, si nous vous remboursons des Taxes et que vous avez payé ces Taxes en utilisant la cybermonnaie, vous reconnaissez et acceptez que nous pouvons vous rembourser, à notre seule discrétion, (1) le(s) même(s) montant(s) de la même cybermonnaie que vous nous avez payés en règlement de ces Taxes ; (2) le(s) montant(s) en monnaie fiduciaire que nous vous avons facturés pour ces Taxes ; ou (3) l'équivalent en monnaie fiduciaire au moment où le remboursement est effectué du ou des montants de cybermonnaie que vous avez payés pour ces Taxes. En aucun cas, vous n'aurez le droit de recevoir une appréciation de la valeur de la cybermonnaie que vous nous avez fournie en guise de paiement dans le cadre d'un remboursement.

(vi) Une fois que vous initiez une transaction en cybermonnaie, la transaction ne peut pas être annulée ; cela est inhérent à la nature des cybermonnaies et non à une politique établie par nous. Il est de votre responsabilité de vérifier que vous avez envoyé le montant correct à l'adresse correcte du portefeuille électronique.

(vii) Si vous effectuez un paiement en cybermonnaie à partir d'un portefeuille ou d'un compte électronique, vous déclarez et garantissez ce qui suit : (1) vous êtes le titulaire effectif du portefeuille électronique et propriétaire du montant en cybermonnaie utilisé pour effectuer le paiement ; (2) le portefeuille électronique et le compte qui lui est associé ne sont pas directement ou indirectement hébergés, opérés ou autrement contrôlés par une personne faisant l'objet de Sanctions ou située, résidente ou organisée dans un Territoire Sanctionné ; (3) la cybermonnaie ou tout autre actif comptabilisé dans ce portefeuille électronique ou le compte qui lui est associé utilisé pour l'enchère ou l'achat ne provient pas d'une personne faisant l'objet de Sanctions ou située, résidente ou organisée dans un Territoire Sanctionné ; et (4) votre paiement en cybermonnaie n'entraînera pas (ni n'est susceptible d'entrainer) pour Sotheby's, les Vendeurs ou toute autre personne une violation des mesures de Sanctions, ni des règles applicables en matière de lutte contre le blanchiment d'argent, le terrorisme, la corruption, ni plus généralement de toute loi applicable. Nous pouvons, à notre seule discrétion, refuser le paiement en cybermonnaie de tout Acheteur si nous déterminons raisonnablement que l'une des déclarations ou garanties de l'Acheteur est, ou serait à la suite d'un tel paiement, inexacte, incomplète ou violée.

(viii) Nous n'aurons aucune responsabilité pour tout paiement effectué par vous en cybermonnaie qui ne serait pas reçu par Sotheby's pour quelque raison que ce soit.

(ix) Vous reconnaissez les risques inhérents à l'utilisation de la cybermonnaie, y compris, mais sans s'y limiter, le risque de matériel, de logiciels et de connexions Internet défectueux ou insuffisants ; le risque d'introduction ou d'intrusion de codes ou de logiciels malveillants ; le risque de piratage ou d'accès non autorisé à votre portefeuille électronique ou aux informations qui y sont stockées, ou de vol ou de détournement de fonds ; la volatilité et les taux de change instables ou défavorables ; et le risque d'interventions réglementaires et/ou de traitement fiscal défavorables en relation avec les transactions dans ces cybermonnaies. Nous déclinons toute responsabilité à l'égard de ce qui précède.

9. Conséquences d'un retard ou d'un défaut de paiement

(a) Si l'Acheteur, sans accord préalable, ne paie pas l'intégralité du Prix d'Achat d'un Lot et des Frais d'Achat applicables en fonds disponibles dans les cinq jours suivant la vente aux enchères, l'Acheteur sera en défaut de paiement. Dans un tel cas, sans préjudice des droits ou recours dont le Vendeur peut disposer, nous pouvons à notre seule discrétion exercer un ou plusieurs des droits ou recours suivants à l'égard de chaque Lot pour lequel l'Acheteur n'a pas payé intégralement, en plus de tous les autres droits ou recours dont Sotheby's ou le Vendeur disposent en vertu de la loi :

(i) entreposer le Lot dans nos locaux ou, si le Lot est un NFT, dans notre portefeuille électronique ou celui du Vendeur, ou ailleurs aux seuls risques et frais de l'Acheteur ; **(ii)** annuler la vente du Lot ;

(iii) compenser tout montant dû à l'Acheteur par une Société Affiliée avec tout montant impayé par l'Acheteur concernant le Lot ;

(iv) affecter tout paiement qui nous est fait par l'Acheteur au paiement du Prix d'Achat et des Frais d'Achat pour ce Lot ou tout autre Lot acheté par l'Acheteur, ou à toute différence sur la revente d'un Lot conformément au paragraphe (viii) ci-dessous, ou à tout dommage subi par nous en raison d'une violation de contrat par l'Acheteur ;

(v) rejeter les enchères futures de l'Acheteur ou soumettre ces enchères, au paiement d'un dépôt ;

(vi) facturer des intérêts au taux annuel effectif global de 6% au-dessus du taux de base de la HSBC Bank plc, mais en aucun cas supérieur au taux maximum autorisé par la loi, à partir de la date à laquelle le paiement est dû jusqu'à la date à laquelle le Prix d'Achat et les Frais d'Achat applicables et tout intérêt y afférent sont reçus en fonds disponibles ;

(vii) exercer un droit de rétention sur tout bien de l'Acheteur qui est en la possession d'une Société Affiliée, auquel cas nous informerons l'Acheteur de l'exercice d'un tel droit de rétention, et nous pourrons par la suite prendre les mesures pour que ce bien soit vendu et que le produit de la vente soit affecter au montant impayé ;

(viii) remettre en vente le Lot sur réitération des enchères (*folle enchère*) aux frais de l'Acheteur lors d'une vente aux enchères avec des estimations et un prix de réserve fixés à notre discrétion, et dans le cas où le produit de cette revente obtenu serait inférieur au montant du Prix d'Achat et des Frais d'Achat applicables pour ce Lot, l'Acheteur (*fol enchérisseur*) restera redevable de la différence ainsi que de tous les frais encourus pour la remise en vente du Lot.

(ix) engager une procédure judiciaire pour recouvrer le Prix d'Achat et les Frais d'Achat pour ce Lot, ou pour réclamer des dommages et intérêts en raison de la violation du contrat par l'Acheteur, ainsi que les intérêts et les frais de cette procédure sur la base d'une indemnisation complète ; et

(x) communiquer le nom et l'adresse de l'Acheteur au Vendeur afin de permettre au Vendeur d'engager une procédure judiciaire pour recouvrer les montants dus et les frais de justice, et dans ce cas, nous prendrons des mesures raisonnables pour en informer l'Acheteur avant de communiquer ces informations au Vendeur.

(b) Si l'Acheteur ne paie pas tout ou partie du Prix d'Achat d'un Lot et que nous choisissons de verser au Vendeur une partie ou la totalité du produit de la vente, nous aurons tous les droits que le Vendeur aurait autrement contre l'Acheteur pour un tel montant, que ce soit en vertu de la loi ou en vertu des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

10. Enlèvement et livraison des achats

(a) Les dispositions du présent Article 10(a) s'appliquent à tous les Lots (ou parties de Lots), à l'exception des NFT :

(i) L'Acheteur est tenu d'organiser l'enlèvement des Lots achetés au plus tard 30 jours calendaires suivant la date de vente, ou le cas échéant, dans le délai stipulé dans les informations de vente pertinentes disponibles sur notre site Internet.

(ii) L'emballage et la manutention sont réalisés aux risques de l'Acheteur. Nous déclinons toute responsabilité pour tout acte ou omission de la part de manutentionnaires ou de transporteurs tiers.

(iii) Si vous demandez à Sotheby's de vous aider à expédier un Lot acheté, à l'exception des Lots qui sont des Vins & Spiritueux, nous vous transmettrons un devis de transport indiquant les frais de transport payables par l'Acheteur (le « **Devis de Transport** »). Pour les Acheteurs sollicitant une expédition à l'international, le Devis de Transport ne comprendra pas les taxes ou droits de douane, et vous reconnaissez et acceptez qu'il est de votre responsabilité de déterminer et de payer tous les droits, frais, taxes, et tarifs douaniers internationaux dus à l'entité gouvernementale appropriée ou qui autrement doivent être payés avant l'expédition et/ou la livraison, y compris les frais de tiers nécessaires pour permettre l'expédition. Une fois que vous avez accepté le Devis de Transport et que nous avons reçu l'intégralité du Prix d'Achat, des Frais d'Achat applicables et du montant indiqué dans le Devis de Transport avant la date limite de paiement, nous organiserons l'expédition du Lot à l'adresse que vous avez indiquée sur votre compte après la vente. Les Lots achetés ne peuvent pas être livrés à des boîtes postales, et nous ne sommes pas en mesure d'organiser la livraison aux endroits spécifiés comme zones exclues dans le calculateur de frais de transport disponible sur la Plateforme en Ligne. Si vous demandez la livraison d'un Lot à une telle destination, nous nous réservons le droit de vous demander de récupérer le Lot dans notre lieu d'entreposage ou d'organiser la livraison du Lot par un transporteur tiers.

(iv) Pour les Lots qui sont des Vins & Spiritueux entreposés au lieu d'entreposage de notre partenaire tiers, la facture transmise par Sotheby's à l'Acheteur précisera les modalités d'enlèvement et de transport de ces Lots. Si vous demandez la livraison de Lots qui sont des Vins & Spiritueux vers une destination pour laquelle le transport ne peut pas être assuré par notre partenaire tiers, nous nous réservons le droit de vous demander de récupérer ces Lots au lieu d'entreposage de notre partenaire tiers ou d'organiser la livraison du Lot par un transporteur tiers.

(v) Si l'Acheteur paie le Prix d'Achat et les Frais d'Achat mais n'enlève pas le Lot dans les 30 jours calendaires suivant la vente aux enchères, nous entreposerons le Lot aux frais et risques de l'Acheteur au lieu de stockage de Sotheby's ou chez un tiers.

(vi) Si un Lot acheté n'est pas enlevé par l'Acheteur immédiatement après la vente aux enchères, le Lot sera transféré dans un lieu de stockage désigné par Sotheby's aux risques et frais de l'Acheteur, après 30 jours suivant la vente aux enchères. Si le Lot n'est pas enlevé dans un délai d'un an à compter de la fin de la période de 30 jours suivant la vente aux enchères, l'Acheteur nous autorise, suite à notre notification, à organiser la remise en vente du Lot en vente aux enchères, avec des estimations et un prix de réserve à notre discrétion, un mandat à cet effet est donné à Sotheby's par l'Acheteur en vertu des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs. Toute vente de ce type organisée par une Société Affiliée sera effectuée conformément aux Conditions Générales de Vente applicables aux Vendeurs et aux Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs applicables à la vente concernée. Si le Lot est vendu, nous serons en droit de déduire du produit de la vente tous les coûts que nous encourons pour vendre le Lot, y compris, mais sans s'y limiter, les coûts d'entreposage encourus jusqu'à la revente du Lot, et tout excédent sera déposé par nous sur un compte spécifique jusqu'à ce qu'il soit reversé à l'Acheteur.

(b) Les dispositions du présent Article 10(b) à tous les Lots (ou parties de Lots) qui sont des NFT :

(i) Afin de recevoir le NFT, vous devez disposer d'un portefeuille électronique capable de prendre en charge et d'accepter le NFT, dont vous êtes titulaire et auquel vous avez accès. Vous reconnaissez et acceptez que tous les portefeuilles électroniques ne prennent pas en charge le stockage de jetons numériques non fongibles, et que si votre portefeuille électronique ne prend pas en charge le stockage du NFT que vous avez acheté, vous risquez de ne pas avoir accès à ce NFT. Vous reconnaissez et acceptez en outre que si vous ne nous fournissez pas une adresse de portefeuille électronique capable de prendre en charge et d'accepter le NFT dans les cinq jours ouvrables suivant la vente, nous pouvons, à notre seule discrétion, traiter le NFT comme vous ayant été transféré aux fins de l'Article 11(a)(iii), traiter le Lot NFT comme un Lot pour lequel l'Acheteur n'a pas effectué l'intégralité du paiement aux fins de l'Article 9, et vous tenir responsable de tous les frais de tiers qui en résultent (y compris, mais sans s'y limiter, les frais de garde, les frais d'assurance, les frais de réseau, les taxes, les frais de transfert, etc.).

(ii) Nous ou le Vendeur emmétrons ou transférerons le NFT vers le portefeuille électronique que vous avez spécifié, une fois que vous aurez rempli les conditions de l'Article 8 des présentes et sous réserve de tout délai ou critère supplémentaire inclus dans le Catalogue ou les autres descriptions du Lot. Nous ou le Vendeur transférerons le NFT à l'adresse du portefeuille électronique que vous avez indiquée et ne sommes pas responsables de confirmer que vous nous avez fourni une adresse correcte ou valide. Nous et le Vendeur ne serons pas responsables de l'échec du transfert du NFT vers votre portefeuille électronique, à moins que cet échec ne résulte de l'envoi du NFT à une adresse de portefeuille électronique autre que celle que vous avez fournie.

(c) Les dispositions du présent Article 10(c) s'appliquent à tous les Lots (ou parties de Lots) qui sont des Vins et Spiritueux :

11. Risque et responsabilité pour les Lots

(a) Le risque et la responsabilité d'un Lot acheté seront transférés à l'Acheteur comme suit :

(i) **pour les Lots (ou parties de Lots) qui ne sont pas des NFT, achetés en vente aux enchères publiques :** à la première des dates suivantes: (1) à l'enlèvement du Lot, ou (2) le 31ème jour calendaire suivant la vente, ou le cas échéant, à l'expiration du délai spécifié dans les informations spéciales de la vente disponibles sur notre site Internet, à l'exception du risque et de la responsabilité des fûts de vins ou spiritueux qui seront transférés à l'Acheteur dès la chute du marteau accompagnant le terme « adjugé » déclaré par le commissaire-priseur. Pour tout Lot entreposé par un tiers et non disponible pour l'enlèvement dans nos locaux, vos instructions autorisant la remise à vous ou votre mandataire constitueront l'enlèvement par l'Acheteur.

(ii) **pour les Lots (ou parties de Lots) qui ne sont pas des NFT, achetés en vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne :** (1) si nous expédions le Lot à l'Acheteur (en utilisant la méthode d'expédition choisie par l'Acheteur pour le Lot), lorsque le Lot entre physiquement en possession de l'Acheteur ou du mandataire désigné par l'Acheteur ; ou (2) si l'enlèvement par l'Acheteur est possible, lorsque l'Acheteur ou le mandataire désigné par l'Acheteur enlève le Lot, à l'exception du risque et de la responsabilité des fûts de vins ou de spiritueux qui seront transférés à l'Acheteur dès la chute du marteau accompagnant le terme « adjugé » déclaré par le commissaire-priseur. En tant qu'Acheteur, vous reconnaissez que la responsabilité du Lot est à vos risques si vous choisissez d'exercer tout droit que vous pourriez avoir d'annuler le contrat d'achat du Lot (conformément à la procédure décrite à l'Article 12 ci-dessous) et que vous devez donc assurer le Lot contre toute perte ou dommage jusqu'à ce qu'il nous soit retourné.

(iii) **pour les Lots (ou parties de Lots) qui sont des NFT :** après le transfert du NFT vers le portefeuille électronique que vous avez spécifié, vous êtes dès lors responsable du stockage sécurisé du NFT dans le portefeuille électronique ou tout autre mécanisme de stockage que vous utilisez pour recevoir et/ou conserver le NFT. Vous reconnaissez que vous êtes seul responsable de tout risque associé au transfert, à la création, à la détention, au stockage ou à l'utilisation du NFT ou du portefeuille électronique, selon le cas, y compris les défaillances ou les perturbations de réseau ; les fichiers de portefeuille électronique corrompus ; les virus, le *phishing*, le *bruteforcing*, le piratage, les failles de sécurité, les attaques de minage ou tout autre moyen d'attaque contre le NFT ; le risque de perdre l'accès au NFT en raison de la perte de clé(s) privée(s) ; l'erreur du gardien ou de l'acheteur ; l'interférence réglementaire dans une ou plusieurs juridictions ; la taxation des jetons numériques ; la divulgation d'informations personnelles ; les pertes non assurées ; l'absence de maintenance appropriée (y compris, mais sans s'y limiter, l'hébergement) ; et tout autre risque imprévu. Sotheby's et le Vendeur déclinent toute responsabilité pour de tels risques ou pertes.

(b) Une fois le risque transféré à l'Acheteur, ce dernier nous libère irrévocablement ainsi que chaque Société Affiliée, nos et leurs dirigeants et employés respectifs, mandataires, entrepôts et le Vendeur, de toute réclamation, cause d'action, responsabilité, dommages, pertes et dépenses (incluant notamment les honoraires raisonnables de conseil et d'avocat) pour toute perte ou dommage causé au Lot.

(c) Avant le moment où le risque et la responsabilité d'un Lot acheté sont transférés à l'Acheteur conformément à l'Article 11, nous assumons la responsabilité toute perte ou dommage causé à un Lot, sous réserve des exclusions énoncées au paragraphe (d) ci-dessous. En cas de perte ou de dommage pour lequel nous avons assumé la responsabilité, nous déterminerons l'étendue de la dépréciation du Lot, le cas échéant, causée par la perte ou le dommage et indemniserons l'Acheteur au titre de cette perte jusqu'à un maximum du Prix d'Achat payé par l'Acheteur pour le Lot.

(d) Nous ne serons pas responsables de toute perte ou dommage (1) survenant pendant que le(s) Biens aura (auront) été confié(s) par nous, avec votre accord, à des prestataires extérieurs, notamment pour des travaux de restauration, de conservation, d'encadrement, de montage ou de nettoyage ; (2) causés aux encadrements ou aux verres de protection des tirages, des peintures ou d'autres œuvres planes; ou (3) causés par les variations d'hygrométrie ou de température (dans des conditions normales de conservation) ou résultant de l'usure normale du (des) Bien(s) ou de leur âge ou de vices cachés (notamment la vermoulure), ou causés par des actes de guerre, par la fission nucléaire, la contamination radioactive ou par des armes chimiques ou électromagnétiques. Si le Lot est un NFT, en plus de ce qui précède, nous ne serons pas responsables de toute perte liée à l'endommagement ou à la corruption du Contenu Associé, à l'incapacité du NFT de référencer le Contenu Associé, à la perte du Contenu Associé ou à tout autre problème de sécurité ou de persistance lié au Contenu Associé.

(e) Dès réception du paiement de notre part pour toute perte ou dommage causé à un Lot conformément au présent Article 11, vous, en votre nom et au nom de votre ou vos assureur(s), nous dégagez irrévocablement, ainsi que chaque Société Affiliée, nos et leurs dirigeants et employés respectifs, mandataires, entrepôts et le Vendeur, de toute responsabilité pour toute perte ou dommage causé à ce Lot et renoncez irrévocablement à tous les droits et réclamations que vous pourriez avoir contre nous ou toute autre Société Affiliée, nos et leurs dirigeants et employés respectifs, mandataires, entrepôts ou le Vendeur en relation avec ce qui précède.

12. Rétractation du Consommateur

(a) Annulation de l'Achat en vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne

(i) Si vous êtes un « **Consommateur** » (c'est-à-dire une personne agissant à des fins entièrement ou principalement en dehors du cadre de votre activité commerciale, industrielle, artisanale ou libérale) qui réside habituellement dans l'Union européenne ou au Royaume-Uni et que le Vendeur est un « **Professionnel** » (à savoir un Vendeur agissant à des fins liées à son activité commerciale, industrielle, artisanale ou libérale, qu'il agisse personnellement ou par l'intermédiaire d'une autre personne agissant au nom ou pour le compte du Professionnel), alors vous avez le droit d'annuler votre achat en ligne de biens (sauf pour les biens personnalisés ou fabriqués selon les spécifications de l'Acheteur) (le « **Droit de Rétractation du Consommateur** ») pour quelque raison que ce soit pendant la période de 14 jours calendaires après que vous ou votre mandataire désigné (autre que le transporteur) avez acquis la possession physique du Lot ou, si le Lot est un NFT, après la date à laquelle vous avez émis le paiement mais avant que nous ou le Vendeur ayons initié le transfert du NFT vers le portefeuille électronique que vous avez spécifié (le « **Délai de Rétractation du Consommateur** »). Cependant, une fois que nous ou le Vendeur avons initié le transfert du NFT vers le portefeuille électronique que vous avez spécifié, vous acceptez que vous n'aurez plus le droit d'annuler la vente selon les termes du présent Article. Afin d'exercer le Droit de Rétractation du Consommateur concernant un Lot, le Consommateur doit (1) nous notifier son intention d'annuler par une déclaration claire (par exemple une lettre envoyée par courrier ou courriel ou vous pouvez utiliser le modèle de formulaire de rétractation prévu à l'Article 12(c)) avant la fin du Délai de Rétractation du Consommateur, et (2) pour les Lots qui ne sont pas des NFT, nous restituer le Lot dans le même état que lorsque vous ou votre mandataire l'avez reçu, au plus tard 14 jours calendaires après la notification de l'intention d'annuler.

(ii) Vous devez nous restituer le Lot ou nous le livrer à l'adresse que nous pouvons indiquer à cet effet, sans retard injustifié et en tout état de cause au plus tard 14 jours calendaires à compter du jour suivant lequel vous nous informez de votre intention d'annuler l'achat du Lot. Ce délai est respecté si vous renvoyez le Lot avant l'expiration du délai de 14 jours calendaires. Vous devez supporter les frais directs de renvoi du Lot. Si nous avons organisé la livraison du Lot, nous estimons que le coût de retour du Lot par le même moyen est susceptible d'être similaire au coût de la livraison, mais il ne nous est pas possible d'être plus précis quant à ce coût dû aux nombreuses variables impliquées dans notre modèle commercial mondial et aux moyens par lesquels un retour pourrait être effectué.

(iii) Si les conditions stipulées ci-dessus pour l'exercice du Droit de Rétractation du Consommateur sont remplies, nous rembourserons à l'Acheteur le Prix d'Achat, s'il a été payé, majoré des frais de livraison standard, si nous sommes tenus de le faire conformément au Droit de Rétractation du Consommateur. Nous ne procéderons pas au remboursement tant que le Lot ne nous aura pas été restitué ou que vous ne nous aurez pas fourni la preuve que vous nous avez retourné le Lot.

(iv) Nous effectuerons le remboursement à l'Acheteur en utilisant le même mode de paiement que celui utilisé par l'Acheteur pour la transaction initiale, sauf convention contraire expresse. Nous ne facturerons pas à l'Acheteur de frais liés au traitement du remboursement.

(v) Nous ne rembourserons pas à l'Acheteur les frais supplémentaires occasionnés si vous avez choisi un type de livraison autre que le type de livraison standard le moins coûteux que nous proposons, ni les droits d'importation que vous avez dû acquitter du fait de votre retour du Lot. Nous nous réservons le droit de déduire du remboursement le montant de toute perte de valeur du Lot causée par votre manipulation.

(vi) Si vous exercez un Droit de Rétractation du Consommateur conformément au présent Article 12 et que vous avez payé le(s) montant(s) dû(s) en utilisant la cybermonnaie, vous comprenez et acceptez que nous puissions, à notre seule discrétion, vous rembourser (1) le(s) même(s) montant(s) de la même cybermonnaie que vous nous avez payé(s) ; (2) le(s) montant(s) en monnaie fiduciaire que nous vous avons facturé(s) ; ou (3) l'équivalent en monnaie fiduciaire au moment où le remboursement est effectué du ou des montant(s) de cybermonnaie que vous avez payé(s). En aucun cas, vous n'aurez le droit de recevoir une appréciation de la valeur de la cybermonnaie que vous nous avez fournie en guise de paiement dans le cadre d'un remboursement.

(b) Annulation des Services de Livraison

(i) Si vous êtes un Consommateur qui réside habituellement dans l'Union européenne ou au Royaume-Uni, vous avez le droit d'annuler le contrat conclu pour tout service de livraison lié à l'achat d'un Lot (le « **Droit de Rétractation des Services** ») pour

tout motif pendant la période de 14 jours calendaires après la conclusion du contrat de services de livraison (le « **Délai de Rétractation des Services** »).

(ii) Si vous nous demandez de commencer l'exécution des services de livraison pendant le Délai de Rétractation des Services et décidez par la suite d'exercer votre Droit de Rétractation des Services pendant le Délai de Rétractation des Services, vous devez nous payer le montant proportionnel à la valeur des services qui ont été exécutés au moment où vous exercez votre Droit de Rétractation des Services. Nous procéderons au remboursement qui vous est dû au plus tard 14 jours suivant la date à laquelle nous avons été informés de votre décision d'annuler les services. Nous vous rembourserons en utilisant le même mode de paiement que celui que vous avez utilisé pour la transaction initiale, sauf convention contraire expresse. Nous ne facturerons pas de frais liés au traitement du remboursement.

(c) Pour exercer un Droit de Rétractation du Consommateur ou des Services, vous devez nous notifier votre intention d'annuler par une déclaration claire (par exemple, une lettre envoyée par courrier ou courriel) avant la fin du Délai de Rétractation du Consommateur ou des Services. Vous pouvez également utiliser le modèle de formulaire de rétractation suivant :

A l'attention de : Sotheby's [Insérer le nom de la société du Groupe Sotheby's qui effectue la vente concernée]

Je/Nous vous notifie/notifions par la présente mon/notre intention d'annuler [mon/notre achat en ligne des biens suivants [*]] [la prestation des services suivants [*]],*

Commandé(s) le [*]/ reçu(s) le [*], Nom du/des Consommateur(s) :

Adresse du/des Consommateur(s) :

Signature du/des Consommateur(s) [seulement si la présente notification est faite sur support papier] :

Date :

[*] Supprimer la mention inutile

13. Exclusions et limitations de responsabilité

(a) Généralités

(i) Ni nous ni le Vendeur ne serons responsables à votre égard des erreurs ou omissions mineures qui pourraient être commises dans le Catalogue ou dans les autres descriptions du (des) Lot(s) sur tous autres supports. Toutefois, si, avant la vente, nous découvrons une erreur ou une omission substantielle, nous la corrigerons dans toute la mesure du possible.

(ii) Nous nous réservons le droit de retirer tout Lot avant la clôture de la vente et nous n'aurons aucune responsabilité envers vous pour un tel retrait.

(iii) Nous proposons les Plateformes en Ligne pour la commodité des clients. L'application qui permet la participation par l'intermédiaire des Plateformes en Ligne est optimisée pour la connectivité haut débit (DSL ou modem câble). Le haut débit ou d'autres contraintes de capacité Internet, les pares-feux d'entreprise et d'autres problèmes techniques échappant à notre contrôle raisonnable peuvent créer des difficultés pour certains utilisateurs, notamment, par exemple, en ce qui concerne l'accès à une vente aux enchères par l'intermédiaire des Plateformes en Ligne et le maintien de la continuité d'un tel accès. Ni nous ni le Vendeur ne serons responsables envers vous de l'impossibilité d'exécuter des enchères, par l'intermédiaire de nos Plateformes en Ligne, ou d'erreurs ou d'omissions à cet égard, y compris, mais sans s'y limiter, les erreurs ou les défaillances causées par (1) toute perte de connexion entre vous et nos Plateformes en Ligne ; (2) une panne ou un problème avec nos Plateformes en Ligne ou tous autres services techniques ; ou (3) une panne ou un problème avec votre connexion Internet, votre ordinateur, votre appareil mobile ou votre système.

(iv) Nous déclinons toute responsabilité envers vous pour tout acte ou omission en rapport avec la conduite de la vente aux enchères ou pour tout problème relatif à la vente d'un Lot, autre que ce qui est indiqué dans la Garantie d'Authenticité, ou ce qui peut être exigé par la loi applicable.

(v) Le Vendeur d'un Lot n'est pas responsable envers vous pour tout acte ou omission en relation avec tout problème relatif à la vente de ce Lot, autre qu'une violation des déclarations et garanties expresses données par le Vendeur.

(vi) À moins que nous ne soyons propriétaires d'un Lot mis en vente, nous ne sommes pas responsables de toute violation des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs par le Vendeur.

(vii) Ni vous, ni nous, ni le Vendeur ne serons tenus responsables de tout dommage spécial, consécutif, indirect, accessoire ou punitif.

(viii) Intentionnellement omis.

(ix) Sans préjudice des Articles 13(a)(i) à (viii), la responsabilité globale de Sotheby's et du Vendeur envers vous en vertu des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs pour toute réclamation relative à un Lot n'excédera pas le montant du Prix d'Achat du Lot, sauf en cas de faute intentionnelle ou de fraude, ou en cas de décès ou de dommages corporels causés par nos actes de négligence ou omissions.

(b) Outre les conditions énoncées à l'Article 13(a) ci-dessus et sans limiter de quelque manière que ce soit l'Article 3(j) ci-dessus, les NFT sont soumis aux conditions supplémentaires du présent Article 13(b).

(i) Nous ne vendons que les droits de propriété sur le NFT et nous ne sommes en aucun cas responsables de toute revente ou vente sur le second marché du NFT ou du Contenu Associé ou de toute itération de ceux-ci. Tous droits d'auteur relatifs au NFT et au Contenu Associé, y compris, mais sans s'y limiter, les droits de reproduction de tout Contenu Associé, restent la propriété de leur(s) créateur(s), et l'achat du NFT ne constitue pas une cession de ces droits. Si vous achetez un NFT, nous vous accordons par les présentes une licence mondiale, non exclusive, non transférable et libre de droits pour utiliser, copier et afficher le NFT acheté et son Contenu Associé uniquement aux fins suivantes : (a) pour votre usage personnel et non commercial ; (b) dans le cadre d'une place de marché qui permet l'achat et la vente de votre NFT ; ou (c) dans le cadre d'un site Internet ou d'une application de tiers qui permet l'inclusion, l'implication ou la participation de votre NFT. Cette licence ne vaut que tant que vous êtes le propriétaire et le détenteur valide du NFT et son Contenu Associé. Si vous vendez ou transférez le NFT à une autre personne, cette licence sera transférée à cet autre propriétaire ou détenteur du NFT, et vous ne bénéficierez plus des avantages de cette licence. Tous les droits non expressément par les présentes sont réservés.

(ii) Vous convenez que vous ne pouvez pas, ni ne pouvez permettre à un tiers de faire ou de tenter de faire ce qui suit, dans chaque cas, sans notre consentement écrit préalable (ou, le cas échéant, celui de nos concédants de licence) : (a) modifier le Contenu Associé au NFT de quelque manière que ce soit, y compris, sans s'y limiter, les formes, les conceptions, les dessins, les caractéristiques ou les combinaisons de couleurs ; (b) utiliser le Contenu Associé au NFT pour faire de la publicité, commercialiser ou vendre le produit ou le service d'un tiers ; (c) utiliser le Contenu Associé au NFT à des fins dénigrantes ou diffamatoires qui créent des associations nuisibles ou un risque de préjudice, de dommage ou de responsabilité pour l'une des Sociétés Affiliées, par exemple, en relation avec des images, des vidéos ou d'autres formes de médias qui dépeignent la haine, l'intolérance, la violence, la cruauté ou toute autre chose qui pourrait raisonnablement être considérée comme un discours haineux ou qui porte atteinte aux droits d'autrui ; (d) vendre, distribuer à des fins commerciales (y compris, sans s'y limiter, en donnant l'espoir d'un gain commercial éventuel) ou commercialiser de toute autre manière des marchandises qui incluent, contiennent ou consistent en le Contenu Associé au NFT ; (e) tenter d'obtenir une marque, un droit d'auteur ou d'autres droits de propriété intellectuelle supplémentaires sur Contenu Associé au NFT ; (f) créer, vendre ou tenter de créer ou de vendre des intérêts fractionnés dans le Contenu Associé au NFT ; ou (g) utiliser autrement le Contenu Associé au NFT pour votre bénéfice commercial ou celui d'un tiers.

(iii) Si le Contenu Associé au NFT contient des droits d'auteur, des secrets commerciaux, des marques, du savoir-faire, des brevets ou tout autre droit de propriété intellectuelle reconnu dans un pays ou une juridiction dans le monde (collectivement, les « **Droits de Propriété Intellectuelle de Tiers** ») (par exemple, une licence de droits de propriété intellectuelle d'un titulaire de droits, tels que des droits d'interprétation musicale ou des droits de publicité), vous reconnaissez et acceptez ce qui suit : (a) vous n'aurez pas le droit d'utiliser ces Droits de Propriété Intellectuelle de Tiers de quelque manière que ce soit, sauf s'ils sont incorporés dans le Contenu Associé au NFT, et sous réserve de la licence et des restrictions contenues dans les présentes ; (b) selon la nature de la licence accordée par le titulaire des Droits de Propriété Intellectuelle de Tiers, il se peut que nous devions (et nous nous réservons le droit de) d'imposer des restrictions supplémentaires sur votre capacité à utiliser le Contenu Associé ; (c) dans la mesure où nous vous informons de ces restrictions supplémentaires, il vous incombe de respecter toutes ces restrictions à compter de la date de réception de la notification, et tout manquement à cette obligation sera considéré comme une violation de la licence contenue dans les présentes ; (d) le titulaire susmentionné possède et conserve tous les droits, titres de propriété et intérêts relatifs aux Droits de Propriété Intellectuelle de Tiers, à l'exception des licences expressément accordées en vertu des présentes ; et (e) le concédant de licence de ces Droits de Propriété Intellectuelle de Tiers sera un tiers bénéficiaire (mais pas une partie) des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs et aura le droit de les faire appliquer à votre encontre en ce qui concerne ces Droits de Propriété Intellectuelle de Tiers.

(iv) Le transfert de propriété d'un NFT ne garantira pas l'accès continu au Contenu Associé auquel il se rapporte et vous reconnaissez et acceptez en outre les risques associés à l'achat, à l'utilisation, au transfert et à la possession de NFT, le cas échéant, y compris, mais sans s'y limiter, les pannes, les défaillances ou les perturbations des télécommunications, du réseau, du serveur ou de la *blockchain* ; le risque de perdre l'accès au NFT en raison de clé(s) privée(s) ou de mot(s) de passe perdu(s) ou oublié(s) ou de fichiers de portefeuille électronique corrompus ; les adresses incorrectement saisies ou les transactions incorrectement réalisées ; les virus, le *phishing*, le *bruteforcing*, le piratage, les failles de sécurité, les attaques de minage ou tout autre moyen d'attaque de cybersécurité ; l'erreur du gardien ou de l'Acheteur; l'interférence réglementaire dans une ou plusieurs juridictions ; la taxation des jetons numériques ; la divulgation d'informations personnelles; les pertes non assurées ; et tout autre risque imprévu.

(v) Ni vous, ni nous, ni le Vendeur ne serons responsables de tout dommage spécial, consécutif, indirect, accessoire ou punitif, y compris, le cas échéant, les dommages liés à l'un des risques ou caractéristiques exclus énoncés dans l'Article 13(b)(iii). Outre ce qui précède, nous ne serons pas responsables de toute perte, quelle qu'elle soit, liée à l'endommagement ou à la corruption du Contenu Associé, à l'incapacité du NFT à référencer le Contenu Associé, à la perte du Contenu Associé ou à d'autres problèmes de sécurité ou de persistance liés au Contenu Associé.

(vi) Vous avez une compréhension suffisante des NFT, des portefeuilles électroniques et autres mécanismes de stockage, des cybermonnaies, de la technologie *blockchain* et de l'utilisation, des caractéristiques, des fonctionnalités, de la programmation et/ou d'autres caractéristiques matérielles de tout ce qui précède, pour bien comprendre et accepter ces Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs et les exclusions et limitations de responsabilités et risques décrits dans les présentes, ou vous avez consulté des conseillers professionnels concernant ce qui précède, de sorte que toute participation de votre part à la vente aux enchères de tout NFT constitue une acceptation éclairée de ces exclusions et limitations de responsabilités et de ces risques.

14. Protection des données

(a) Nous conserverons et traiterons vos informations personnelles et pourrons les partager avec une Société Affiliée pour une utilisation telle que décrite dans, et en accord avec, notre Politique de Confidentialité publiée sur notre site Internet https://www.sothebys.com/en/privacy-policy?locale=en ou disponible sur demande par courriel à enquiries@sothebys.com.

(b) Nous pouvons filmer les ventes aux enchères ou les autres activités dans les locaux de toute Société Affiliée et ces enregistrements peuvent être transmis sur Internet par l'intermédiaire de notre site Internet ou autres Plateformes en Ligne ou réseaux sociaux. Les enchères en ligne et par téléphone peuvent être enregistrées et vous consentez à cet enregistrement.

15. GARANTIE D'AUTHENTICITÉ

(a) Sous réserve des conditions suivantes, Sotheby's fournit la Garantie d'Authenticité en son nom à l'Acheteur, que le Lot est authentique. Les Acheteurs doivent se référer au « Glossaire des Termes », s'il existe, pour une explication de la terminologie utilisée dans la description de tout Lot au Catalogue. Aucun Lot ne sera considéré comme non authentique du seul fait de tout accident et/ou travaux de restauration et/ou modification de quelque nature que ce soit (y compris tout repeint ou surpeint). Nonobstant toute disposition contraire au présent Article 15, en ce qui concerne les NFT, sauf indication contraire sur la page du Lot concerné sur notre site Internet, la description concerne la paternité du Contenu Associé, s'il existe.

(b) La Garantie d'Authenticité est accordée pour une période de cinq ans suivant la date de la vente aux enchères (la « **Période de Garantie** »), sauf disposition contraire de l'Article 15(h) ci-dessous.

(c) La Garantie d'Authenticité est accordée uniquement au profit de l'Acheteur et ne peut pas être transférée à un tiers.

(d) Pour faire valoir la Garantie d'Authenticité, l'Acheteur doit :

(i) nous notifier par écrit dans les 3 mois suivant la réception de toute information amenant l'Acheteur à remettre en cause l'authenticité ou l'attribution d'un Lot, et en tout état de cause au plus tard à l'expiration de la Période de Garantie, en précisant le numéro de Lot et la date de la vente dans laquelle il a été acheté, et en fournissant toutes les informations en possession de l'Acheteur à l'appui de sa réclamation ; et

(ii) nous restituer le Lot ou, à notre discrétion, au Vendeur ou à un tiers, dans le même état qu'à la date de la vente à l'Acheteur et être en mesure de transférer la propriété du Lot, libre de tout intérêt ou réclamation de tiers survenu après la date de la vente.

En outre, nous pouvons également exiger de l'Acheteur qu'il obtienne à ses frais les rapports de deux experts indépendants, et ayant une compétence reconnue dans le domaine concerné, d'un commun accord entre nous et l'Acheteur. Nous ne serons pas liés par de tels rapports et nous nous réservons le droit de solliciter des avis d'experts supplémentaires à nos frais.

(e) Nous nous réservons, à notre entière discrétion et en notre nom, le droit de rejeter une réclamation au titre de la Garantie d'Authenticité si :

(i) la description du Lot au Catalogue était conforme aux opinions des savants et des experts, qui sont généralement acceptées et connues ou exprimées en privé, à la date de la vente, ou la description du Lot indiquait qu'il y avait un conflit entre ces opinions ;

(ii) la seule méthode permettant d'établir que le Lot n'était pas authentique à la date de la vente aurait consisté à utiliser des moyens ou des procédés qui n'étaient pas alors généralement disponibles ou acceptés, dont le coût était déraisonnable ou dont l'utilisation n'était pas pratique, ou qui étaient susceptibles de causer des dommages ou une perte de valeur pour le Lot ;

(iii) la manière dont le Lot est dit ne pas être authentique, n'est due qu'aux dommages, à la restauration, aux travaux de modification de toute nature (notamment les repeints ou les surpeints) présents au moment de la vente, ou à l'incapacité du fabricant, du constructeur ou des archives concernées de confirmer l'authenticité ou l'attribution d'un Lot ; ou

(iv) la manière dont la description du Lot est incorrecte n'entraîne pas une perte de valeur significative du Lot.

(f) Sous réserve de ce qui précède, si nous déterminons raisonnablement que le Lot n'est pas authentique, nous veillerons à ce que la vente soit résolue et que l'Acheteur soit remboursé du Prix d'Achat dans la devise de la vente.

(g) La résolution de la vente et le remboursement du Prix d'Achat constituent l'unique recours de l'Acheteur dans le cadre de la Garantie d'Authenticité et se substituent à tout autre recours dont l'Acheteur pourrait disposer en droit ou en équité.

(h) Dispositions complémentaires spécifiques aux Lots des ventes aux enchères de bijoux, vins et spiritueux, thé et livres et manuscrits :

(i) En ce qui concerne les Lots contenant des pierres précieuses, du jade ou des perles, la Garantie d'Authenticité correspond au fait que les pierres précieuses, du jade ou les perles sont authentiques ou d'origine naturelle, et la Période de Garantie pour toute réclamation selon laquelle les pierres précieuses, le jade ou les perles ne sont pas authentiques ou d'origine naturelle est de 21 jours à compter de la date de la vente aux enchères.

(ii) En ce qui concerne les Lots vendus dans une vente aux enchères de Vins & Spiritueux ou de Thé, la Garantie d'Authenticité correspond au producteur et au millésime (et pour le Thé, au type), tels qu'indiqués dans la description du lot, et la Période de Garantie est de 21 jours à compter de la date de la vente aux enchères.

(iii) En ce qui concerne les Lots vendus dans le cadre d'une vente aux enchères de Livres & Manuscrits, la Garantie d'Authenticité comprend également une garantie en faveur de l'Acheteur, pour une Période de Garantie de 21 jours à compter de la date de la vente aux enchères, que, sous réserve des dispositions de l'Article 15(c)-(g), le texte et/ou les illustrations du Lot ne sont pas substantiellement altérés. Sous réserve des exceptions suivantes, si nous déterminons raisonnablement que le texte ou les illustrations d'un Lot sont substantiellement altérés, nous ferons en sorte que la vente soit annulée et que l'Acheteur soit remboursé du Prix d'Achat dans la devise de la vente. Nous nous réservons le droit de rejeter une réclamation en vertu du présent Article 15(h) si :

(1) le Lot comprend un atlas, un livre extra-illustré, un volume avec la tranche peinte, une publication périodique ou une gravure ou un dessin ;

(2) dans le cas d'un manuscrit, le Lot n'a pas été décrit dans le Catalogue comme étant complet ;

(3) le défaut faisant l'objet de la réclamation était mentionné dans la description du Lot ou le bien faisant l'objet de la réclamation a été vendu sans désignation au sein d'un Lot ;

(4) le défaut faisant l'objet de la réclamation n'est pas un défaut du texte ou de l'illustration, tel que, mais sans s'y limiter, des détériorations de la reliure, des taches, des rousseurs, des trous de vers marginaux, l'absence de feuilles blanches ou de faux-titres ou d'autres éléments n'affectant pas l'intégralité du texte ou de l'illustration, l'absence de liste de planches, de publicités encartées, d'annulations ou de tout volume, supplément, annexe ou planches publiés ultérieurement ou une erreur dans l'énumération des planches, ou est fondé sur l'ancienneté du coloriage à la main dans les cartes, atlas ou livres ; ou

(5) le défaut du texte ou des illustrations n'entraîne pas une perte de valeur significative du Lot.

(i) Afin d'éviter tout doute, la Garantie d'Authenticité ne limite pas les droits ou les recours dont l'Acheteur peut disposer en vertu de la loi applicable et qui ne peuvent être exclus ou limités par les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

16. Divers

(a) Vous nous fournirez, à notre demande, une preuve d'identité et toute information supplémentaire requise pour se conformer à nos exigences d'identification des clients (*Know Your Client*), à la loi applicable, ou pour prouver votre pouvoir à adhérer aux présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs. Si vous êtes un mandataire agissant au nom d'un mandant, vous devez nous divulguer l'identité de ce dernier, et nous fournir, à notre demande, une preuve d'identité et toute information supplémentaire requise, en ce qui vous concerne et en ce qui concerne le mandant, pour se conformer à nos exigences d'identification des clients (*Know Your Client*), à la loi applicable, ou pour prouver votre pouvoir d'enchérir pour le compte du mandant et de contracter en son nom. Nous nous réservons le droit de vérifier l'origine des fonds reçus. Si nous n'avons pas terminé nos vérifications en matière d'exigences d'identification des clients (*Know Your Client*), de Sanctions, de lutte contre le blanchiment d'argent, de financement du terrorisme ou d'autres vérifications que nous jugeons appropriées vous concernant (ou votre mandant, le cas échéant) à notre satisfaction, ou si nous ne sommes pas satisfaits, à notre seule discrétion, des résultats de ces vérifications, nous pouvons vous interdire ou interdire votre mandant d'enchérir, ne pas achever, annuler ou résilier la vente d'un Lot, y compris refuser ou retourner tout paiement, selon le cas, et prendre toute autre mesure requise ou autorisée en vertu de la loi applicable sans aucune responsabilité à votre égard.

(b) Vous êtes personnellement responsable de vos enchères. Si vous êtes un mandataire agissant pour le compte d'un mandant, vous et votre mandant êtes liés par les termes des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs et assumez conjointement et solidairement vos obligations et responsabilités en vertu des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

(c) Nous détenons les droits d'auteur exclusifs sur toutes les images et documents écrits que nous produisons concernant chaque Lot. Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous pouvons les utiliser comme nous le jugeons approprié, dans la mesure permise par la loi, avant, pendant ou après la vente d'un Lot.

(d) Les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, y compris la Garantie d'Authenticité, ainsi que les déclarations, garanties et indemnisations expresses données par le Vendeur constituent ensemble les seules dispositions applicables à la relation entre nous, le Vendeur et l'Acheteur en ce qui concerne l'objet des présentes et remplacent toutes les ententes, déclarations ou accords antérieurs ou contemporains, écrits, oraux ou implicites, relatifs à l'objet des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs. Si une partie des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs est jugée invalide ou inapplicable, cette invalidité ou inapplicabilité n'affectera pas les autres dispositions, qui resteront en vigueur et de plein effet. Aucun acte, omission ou retard de notre part ne sera considéré comme une renonciation ou une libération de l'un de nos droits. En cas de divergence entre la version anglaise et la version française des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, la version française fait foi.

(e) Les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs vous engagent et s'appliquent à votre profit, ainsi qu'à celui de vos héritiers, exécuteurs testamentaires, légataires, représentants, administrateurs, successeurs et ayants droits autorisés.

(f) Vous ne pouvez pas céder vos droits ou obligations en vertu des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs sans notre consentement écrit préalable.

(g) Les notifications qui nous sont transmises doivent être écrites et adressées au département en charge de la vente, en mentionnant le numéro de référence spécifié pour la vente aux enchères concernée.

17. Loi applicable et juridiction compétente

Les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs et tout ce qui s'y rapporte (incluant toutes les enchères réalisées en ligne dans une vente régie par les présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs), sont soumises à la loi française. Conformément à l'article L. 321-37 du Code de commerce, le Tribunal Judiciaire de Paris est seul compétent pour connaître de toute action en justice relative aux activités de vente dans lesquelles Sotheby's est partie. En ce qui concerne toute réclamation contractuelle, les vendeurs et les acheteurs, ainsi que leurs mandataires, reconnaissent et acceptent que Paris est le lieu d'exécution des services de Sotheby's. En application de l'article L. 321-17 du Code de commerce, les actions en responsabilité civile relatives aux ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication. Sotheby's se réserve le droit d'ester en justice devant les juridictions du ressort de la Cour d'appel de Paris ou de toute autre juridiction de son choix.

Dernière modification 1er février 2023

GUIDE DE L'ACHETEUR DANS UNE VENTE AUX ENCHÈRES DE SOTHEBY'S

Les informations ci-après sont destinées à vous fournir des renseignements utiles sur la manière de participer dans une vente aux enchères de Sotheby's. Il est recommandé à tous les enchérisseurs de lire attentivement les informations ci-après et de prendre bonne note de ce que Sotheby's agit en qualité de mandataire du vendeur. L'attention des enchérisseurs est particulièrement attirée sur l'Article 3 des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, aux termes de laquelle ils ont la responsabilité d'examiner les lots avant d'enchérir. De plus, l'Article 3 contient des limitations et des exclusions spécifiques de leur responsabilité légale par Sotheby's et par les vendeurs. Les limitations et exclusions de responsabilité concernant Sotheby's sont cohérentes avec son rôle de commissaire-priseur de vastes quantités de biens d'une grande variété et les enchérisseurs doivent être particulièrement attentifs à ces Articles des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs. Il est également recommandé aux enchérisseurs potentiels de consulter notre site Internet www.sothebys.com pour prendre connaissance du cataloguage le plus récent des lots.

Les ventes aux enchères de Sotheby's sont régies par les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, qui incluent la Garantie d'Authenticité (telle que définie dans les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs). Les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs s'appliquent à tous les aspects de la relation entre Sotheby's et les enchérisseurs et acheteurs potentiels ou effectifs. Il est recommandé à toute personne qui envisage d'enchérir dans une vente aux enchères de Sotheby's de les lire attentivement. Les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs peuvent être modifiées au moyen d'avis publiés sur les Plateformes en Ligne de Sotheby's (telles que définies ci-dessous), affichés en salle de vente ou d'annonces effectuées par le commissaire-priseur.

Sotheby's vous rappelle que les obligations déontologiques des opérateurs de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques sont précisées dans un recueil qui a été approuvé par arrêté ministériel en date du 30 mars 2022. Ce recueil des obligations déontologiques peut notamment être consulté sur le site www.conseildesventes.fr. Le commissaire du Gouvernement auprès du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques peut être saisi par écrit de toute difficulté en vue de parvenir, le cas échéant, à une solution amiable. Ce Guide est formé des paragraphes suivants:

1. AVANT D'ENCHÉRIR (y compris des informations sur la manière d'ouvrir votre compte et d'y accéder)
2. COMMENT ENCHÉRIR (dans les ventes aux enchères en salle et les ventes aux enchères effectuées exclusivement en ligne)
3. PAIEMENT
4. ENLÈVEMENT / ENTREPOSAGE / EXPÉDITION / EXPORTATION DES LOTS
5. EXPLICATION DES SYMBOLES UTILISÉS
6. TVA ET AUTRES INFORMATIONS FISCALES
7. GLOSSAIRE DES TERMES ET INFORMATIONS SUPPLÉMENTAIRES SUR CERTAINS TYPES DE BIENS
8. AVIS IMPORTANTS

1. AVANT D'ENCHÉRIR

A. Comment ouvrir un Compte Vérifié auprès de Sotheby's

Pour pouvoir prendre part à une vente aux enchères de Sotheby's, vous devez avoir ouvert un compte auprès de Sotheby's et il faut que ce compte soit encore en existence. Dans le cadre de la procédure d'enregistrement, vous serez prié de fournir des documents d'identification valides et adéquats, qui seront vérifiés par Sotheby's (un « Compte Vérifié »). Vous devez aussi enregistrer les références de votre carte de crédit ou de débit et votre adresse et vous devez confirmer avoir lu et accepté nos Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs et le présent Guide de l'Acheteur dans une vente aux enchères de Sotheby's. Pour ouvrir votre Compte Vérifié, veuillez suivre les instructions que vous trouverez à l'adresse suivante :

https://www.sothebys.com/accountcreation

Après avoir achevé la procédure d'enregistrement pour devenir titulaire d'un Compte Vérifié, vous pouvez vous inscrire sur la vente aux enchères qui vous intéresse en utilisant votre nom d'utilisateur et votre mot de passe. La procédure pour vous connecter sur votre Compte Vérifié est expliquée à l'adresse suivante :

https://www.sothebys.com/login

B. La commission d'achat et la commission de frais généraux

Le prix d'adjudication sera majoré d'une commission d'achat et d'une commission de frais généraux qui sont payables par l'acheteur et qui font partie du prix d'achat total. Veuillez vous référer aux Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs pour connaître les taux de commission d'achat et de commission de frais généraux en vigueur.

C. Comment consulter les lots proposés à la vente

Une fois que la vente aux enchères qui vous intéresse est ouverte sur le site Internet de Sotheby's, les informations de vente pour chaque lot proposé dans la vente aux enchères peuvent être consultées en ligne. Pour certaines ventes aux enchères, un catalogue en format PDF est mis à votre disposition sur le site Internet.

D. Estimations préalables à la vente

Les estimations préalables à la vente sont fournies à titre indicatif. Nous estimons qu'une enchère se situant dans la fourchette de l'estimation basse et de l'estimation haute avant la vente d'un lot peut avoir des chances de succès. Cependant, des lots peuvent atteindre des prix d'adjudication supérieurs ou inférieurs aux estimations préalables à la vente. Nous vous recommandons de vérifier les estimations préalables à la vente avant de porter une enchère car ces estimations peuvent être révisées. Merci de prendre note que les estimations n'incluent pas la commission d'achat, la commission de frais généraux, tout droit de suite applicable et toute TVA applicable, le cas échéant.

Les estimations préalables à la vente exprimées en devises autres que l'euro sont fournies exclusivement à titre indicatif

Bien que la vente soit effectuée en euros, les estimations préalables à la vente sont parfois aussi indiquées dans d'autres devises. Le taux de change est le taux applicable au moment de la publication du présent Guide. Vous devez donc considérer que les estimations exprimées dans d'autres devises que l'euro sont données à titre purement indicatif.

Ventes de vins et spiritueux

Les enchères se font par lot. Lorsqu'un lot contient plus ou moins d'une caisse, l'estimation a été modifiée au prorata.

E. Lots Premium

Il y a des exigences supplémentaires pour enchérir sur certains lots importants. Une demande de pré-enregistrement doit notamment être complétée avant la vente. Il peut aussi être demandé aux enchérisseurs de fournir des références financières et une provision avant la vente. Vous voudrez bien aussi vous référer à l'explication du symbole pour les « Lots Premium », qui se trouve ci-dessous.

F. Etat des lots

Tous les Lots sont proposés à la vente tels quels, dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de leur vente. Les acheteurs potentiels sont encouragés à inspecter les objets lors de l'exposition avant-vente, lorsqu'il y en a une. Sotheby's peut également, à titre purement indicatif, fournir des rapports sur l'état d'un lot, et les reproductions du lot en ligne font partie du rapport d'état. Toute référence à l'état du bien dans les informations de vente en ligne ne constitue pas une description complète de l'état du bien, et l'absence d'indication sur l'état du bien dans sa description dans le catalogue ne signifie pas que le lot est exempt de défauts ou d'imperfections.. De plus, nous vous prions de vous reporter à l'Article 3 des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

G. Sécurité des lots

Soucieuse de votre sécurité dans ses locaux, Sotheby's s'efforce d'exposer les objets de la manière la plus sûre. Toute manipulation d'objet non supervisée par le personnel de Sotheby's se fait à votre propre risque.

Certains objets peuvent être volumineux et/ou lourds, ainsi que dangereux, s'ils sont maniés sans précaution. Dans le cas où vous souhaiteriez examiner plus attentivement des objets, veuillez faire appel au personnel de Sotheby's pour votre sécurité et celle de l'objet exposé. Certains objets peuvent porter une mention « NE PAS TOUCHER ». Si vous souhaitez les examiner plus en détails, vous devez demander l'assistance du personnel de Sotheby's.

(i) Vins et spiritueux

Vins proposés à la vente en droits acquittés

Sauf indication contraire, tous les lots sont proposés à la vente en droits acquittés et les enchères se font aux prix en droits acquittés.

Les acheteurs sont également informés que les droits d'accises sur les alcools et les boissons alcoolisées ont été dûment acquittés sur tous les lots proposés à la vente, ainsi que les cotisations de sécurité sociale dues sur certaines catégories de boissons alcoolisées.

Catalogage des bouteilles de vins et spiritueux anciennes

Les vins et spiritueux sont décrits le plus précisément possible au moment de la publication du catalogue, notamment en ce qui concerne les niveaux. Cependant, ces niveaux peuvent changer entre la rédaction de la description du lot et la vente. Cela peut être causé par le vieillissement du bouchon ou par une modification de la température des conditions d'entreposage ou d'expédition des bouteilles de vins et spiritueux. De plus, les enchérisseurs potentiels sont informés qu'il existe un risque de rupture du bouchon pour les bouteilles de vins et de spiritueux qui sont anciennes. Les acheteurs doivent tenir compte des variations naturelles des niveaux et des conditions des caisses, étiquettes, bouchons et vins ou spiritueux. Sotheby's n'acceptera aucun retour, à l'exception des cas prévus par la Garantie d'Authenticité de Sotheby's ou autrement autorisés par la loi applicable et qui ne peuvent être exclus ou limités par le présent Guide ou les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

Mises en garde

Sotheby's n'acceptera aucune négociation de prix ou de crédit après la livraison et les retours ne seront pas acceptés. En aucun cas, des lots ne pourront être remplacés par Sotheby's ; par exemple, en cas de casse.

(ii) Traitement et état des pierres précieuses

Traditionnellement, les pierres précieuses ont pu faire l'objet de traitements par diverses techniques afin d'améliorer leur couleur et plus généralement leur apparence. Il est courant que les rubis et les saphirs aient été traités par chauffage et que les émeraudes aient été traitées à l'huile ou à la résine afin d'améliorer leur couleur et leur transparence. Ces traitements, ainsi que d'autres méthodes telles que la teinture, l'irradiation, l'enduction ou l'imprégnation ont également pu être appliquées à d'autres pierres précieuses. Bien que, selon un avis largement répandu, le traitement par la chaleur a un effet permanent, les acheteurs doivent partir de l'idée que tout traitement peut ne pas avoir d'effet permanent et qu'à terme, la pierre précieuse doive faire l'objet de traitements spécifiques. Il est également rappelé aux acheteurs potentiels que, sauf si la description dans le catalogue indique expressément que la pierre précieuse est naturelle, Sotheby's présume que les pierres précieuses ont pu faire l'objet d'un traitement sous une forme quelconque et que l'effet du traitement peut ne pas être permanent. Nos estimations préalables à la vente reflètent cette présomption.

Si Sotheby's dispose de rapports de laboratoire contenant des informations spécifiques sur le traitement d'une pierre précieuse, ces rapports sont mis à la disposition des acheteurs potentiels qui souhaitent les consulter. Les rapports de laboratoires gemmologiques internationalement reconnus qui sont disponibles sont mentionnés dans la description des lots. Les méthodes de traitement des pierres précieuses et d'analyse scientifique pour les déceler sont en constante évolution. En conséquence, il peut avoir une absence de consensus entre les laboratoires sur la question de savoir si des pierres précieuses ont subi des traitements, ainsi que sur l'ampleur ou la durabilité de ces traitements. Les certificats et rapports de laboratoire gemmologiques mentionnés par Sotheby's dans les descriptions dans le catalogue en ligne sont fournies uniquement à titre informatif. Sotheby's ne garantit pas l'exactitude, les termes ou les informations figurant dans ces certificats ou ces rapports et elle n'assume aucune responsabilité en lien avec ces éléments. Veuillez également noter qu'une pierre précieuse peut faire l'objet d'évaluations différentes par des laboratoires (y compris quant à son origine et à la présence, la nature et l'ampleur de traitements) et que leurs certificats ou leurs rapports peuvent contenir des résultats différents.

Pour les diamants, Sotheby's partage les préoccupations exprimées par le Conseil de Sécurité des Nations Unies concernant la provenance potentielle des diamants non taillés de l'Angola et de la Sierra Leone. Nous nous conformerons entièrement aux résolutions du Conseil de Sécurité en la matière.

(iii) Montres

Toutes les montres, montres-bracelets et montres à gousset sont vendues sur la base de leur valeur décorative et historique et il ne faut donc pas s'attendre à ce qu'elles soient en état de marche. Elles sont vendues telles quelles, dans l'état dans lequel elles se trouvent lorsque vous les voyez. Elles ne pourront pas être reprises, même si elles comportent des réparations ou des éléments des pièces ne provenant pas du fabricant dont le nom figure sur la montre. Nous recommandons à nos clients de faire inspecter toutes les montres qu'ils envisagent d'acheter par un horloger qualifié avant la vente aux enchères. Vous pouvez aussi contacter un expert du Département Montres de Sotheby's pour organiser une inspection.

Aucun démontage ne sera possible en cours d'exposition. Les acheteurs potentiels ou leurs représentants qui souhaiteraient procéder à un démontage sont priés de prendre rendez-vous avec le Département Montres au cours de la semaine précédant la vente. Les rapports d'état fournis sur demande ne sont que l'expression d'un avis et il se peut qu'ils ne détaillent pas tous les remplacements de pièces mécaniques qui ont pu intervenir, ni toutes les imperfections pouvant affecter le mouvement, le boîtier et le cadran. Toutes les dimensions sont données à titre indicatif.

Les montres avec un boîtier étanche ont été ouvertes afin d'examiner le mouvement mais nous ne garantissons pas leur étanchéité actuelle.

Veuillez noter que nous ne garantissons pas l'authenticité des composantes individuelles des montres telles que les roues, les mains, les couronnes, les cristaux, les vis, les bracelets et les bandes de cuir, car des travaux de réparation ou de restauration ultérieurs peuvent avoir entraîné le remplacement des pièces d'origine.

Veuillez noter que les bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces menacées ou protégées telles que les alligators ou les crocodiles ne sont pas vendus avec les montres et sont présentés uniquement à des fins d'exposition. Nous nous réservons le droit de retirer ces bracelets avant l'expédition des montres. De plus, nous ne donnons aucune garantie concernant le matériau dans lequel les bracelets de montre sont fabriqués. Il est de la responsabilité de l'acheteur d'obtenir toutes les autorisations d'importation et d'exportation nécessaires, en particulier en ce qui concerne les espèces menacées et notamment vis-à-vis de l'*United States Department of Fish and Wildlife Services*.

Nous ne donnons aucune assurance ni garantie en ce qui concerne l'état des lots vendus.

(iv) Objets électriques et mécaniques

Tous les objets électriques et mécaniques sont vendus sur la base de leur valeur artistique et décorative uniquement, et il ne faut donc pas s'attendre à ce qu'ils remplissent leur fonction ou qu'ils soient en état de marche. Il est essentiel de faire vérifier et approuver le système électrique par un électricien qualifié avant toute mise en marche.

G. Provenance

Dans certains cas, Sotheby's peut fournir l'historique de propriété d'un bien si cette information présente un intérêt pour la recherche scientifique, ou si elle est de notoriété publique, ou si elle permet de mieux caractériser le bien. Cependant, l'identité du vendeur ou des précédents propriétaires d'un bien peut ne pas être divulguée pour diverses raisons. Nous pouvons ne pas inclure cette information lorsque, par exemple, la confidentialité est demandée par le vendeur ou que l'ancienneté du bien fait que l'identité de certains propriétaires antérieurs n'est pas connue.

H. Certificats d'authenticité

Certains fabricants ne fournissent pas de certificats d'authenticité, même sur demande. Sotheby's n'a aucune obligation de fournir un certificat d'authenticité du fabricant à l'acheteur. Le fait qu'un fabricant ne délivre pas de certificat d'authenticité ne pourra en aucun cas constituer un motif d'annuler la vente.

I. Tableau convertisseur

Pour faciliter les enchères, un tableau présentant les taux de conversion est installé dans de nombreuses salles de vente. Il affiche le numéro du lot et l'enchère actuelle en euros et en devises étrangères. Tous les taux de change sont des approximations au regard des actualisations et ils ne doivent pas être considérés comme le montant précis qui figurera sur la facture. Sotheby's n'assume aucune responsabilité pour toute erreur ou omission dans les montants en devises qui sont indiqués.

2. COMMENT ENCHÉRIR

En sus des paragraphes suivants, veuillez également vous référer aux Articles 6 et 7 des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs pour des informations supplémentaires sur les enchères et le déroulement de la vente aux enchères.

A. VENTES AUX ENCHERES EN SALLE

Les ventes aux enchères

Les ventes aux enchères sont ouvertes au public (sous réserve de restrictions gouvernementales pour des motifs de santé ou de sécurité). Il n'y a aucun droit d'entrée à payer pour y accéder et il n'y a aucune obligation d'enchérir. Le commissaire-priseur présente les objets proposés à la vente, qui sont désignés par le terme de "lots", selon l'ordre de numérotation des lots dans le catalogue. Sauf indication contraire dans le catalogue de la vente, la page en ligne de la vente ou au moyen d'une annonce lors de la vente aux enchères, Sotheby's agit comme mandataire du vendeur et ne permet pas au vendeur d'enchérir sur ses propres biens. Il est important pour tous les enchérisseurs de savoir que le commissaire-priseur peut ouvrir les enchères de tout lot en portant une enchère pour le compte du vendeur. Le commissaire-priseur peut continuer à enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au montant du prix de réserve, en portant des enchères en réponse à d'autres enchères ou des enchères consécutives sur un lot. Une fois le prix de réserve atteint, le commissaire-priseur ne portera aucune enchère consécutive pour le compte du vendeur. Veuillez vous référer à l'Article 7 des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

Enchérir avant le début de la vente aux enchères en salle

Pour certaines ventes aux enchères, la vente aux enchères en salle est précédée d'une période pendant laquelle il est possible de porter des enchères en ligne. Dans un tel cas et si vous souhaitez enchérir sans pouvoir assister personnellement à la vente aux enchères en salle, ou si vous souhaitez simplement soumettre une enchère avant la vente en salle, vous pourrez le faire sur notre site Internet sothebys.com ou via l'application mobile Sotheby's App (chacun une « Plateforme en Ligne » et collectivement les « Plateformes en Ligne »). Pour ce faire, vous devez créer un compte avec Sotheby's et fournir les informations requises. Cela fait, naviguez vers le lot que vous voulez acquérir et cliquez sur le bouton « Placer une Enchère » (*Place Bid*) pour démarrer le processus. Le montant de votre enchère doit être égal ou supérieur au montant de la mise à prix (*starting bid*) affichée sur les Plateformes Internet. Veuillez noter que Sotheby's se réserve le droit de modifier la mise à prix avant le début de la vente aux enchères en salle.

Vous pouvez soumettre soit une « enchère anticipée » (*advance bid*) soit un « ordre d'achat » (*absentee bid*). Les deux manières de faire vous permettent de fixer votre enchère maximale pour un lot et de la placer en ligne ou par l'intermédiaire du Département des Enchères à l'adresse suivante, bids.paris@sothebys.com, avant la vente aux enchères en salle. Veuillez noter que les ventes font usage soit de l'enchère anticipée, soit de l'ordre d'achat mais jamais des deux simultanément. Le fait que l'enchère maximale que vous avez placée soit l'enchère la plus élevée avant la vente aux enchères en salle ne vous garantit pas qu'un autre client ne dépassera pas votre enchère avant que le commissaire-priseur ne clôture la vente de ce lot.

Ordre d'achat

Un ordre d'achat est une enchère maximale placée avant le début de la vente aux enchères en salle par l'intermédiaire d'une Plateforme en Ligne de la manière décrite ci-dessus dans le paragraphe « *Enchérir avant le début de la vente aux enchères en salle* », ou soumise par écrit au Département des Enchères à l'adresse suivante : bids.paris@sothebys.com. Le commissaire-priseur exécutera votre ordre pour votre compte durant la vente aux enchères en salle, au prix le plus bas possible tel que déterminé par le commissaire-priseur selon sa discrétion, et sans jamais dépasser le plafond d'enchère que vous avez enregistré. Vous pourrez également continuer à enchérir personnellement au travers d'une Plateforme en Ligne pendant la vente aux enchères en salle pour aller au-delà du plafond d'enchère que vous aviez enregistré par avance, comme indiqué ci-dessous dans le paragraphe « *Enchérir en ligne pendant la vente aux enchères en salle* ».

Enchère anticipée

Une enchère anticipée est une enchère maximale placée avant le début de la vente en salle par l'intermédiaire d'une Plateforme en Ligne selon les modalités indiquées au paragraphe « *Enchérir avant le début de la vente aux enchères en salle* » ci-dessus, ou en soumettant par écrit un plafond d'enchère au Département des Enchères à l'adresse suivante : bids.paris@sothebys.com. Des enchères seront automatiquement portées pour votre compte jusqu'au plafond d'enchère prédéfini que vous aurez enregistré et incluant ce montant, en réponse à toute autre enchère placée sur le même lot. Si votre enchère maximale est inférieure au prix de réserve, Sotheby's peut porter des enchères en réponse pour le compte du vendeur, jusqu'au montant du prix de réserve, avant le début de la vente aux enchères en salle. Si, lorsque la vente aux enchères en salle débute, votre enchère maximale est toujours l'enchère la plus élevée, le commissaire-priseur exécutera l'enchère pour votre compte au prix le plus bas possible et sans jamais dépasser le plafond d'enchère que vous avez enregistré. Vous pourrez également continuer à enchérir personnellement au travers d'une Plateforme en Ligne pendant la vente aux enchères en salle pour aller au-delà du plafond d'enchère que vous aviez enregistré par avance, en procédant comme indiqué ci-dessous dans le paragraphe « *Enchérir en ligne dans la vente aux enchères en salle* ». L'enchère la plus élevée qui a été portée sera visible par tous les enchérisseurs. En revanche, le niveau de votre enchère maximale ne pourra être vu que par vous, ainsi que l'information selon laquelle vous êtes (ou n'êtes pas) le meilleur enchérisseur au moment de la consultation. Vous pouvez augmenter votre enchère maximale à tout moment jusqu'au début de la vente aux enchères en salle. Veuillez noter que dans certaines circonstances, un client dont l'enchère a été dépassée peut être requalifié en enchérisseur ayant porté l'enchère la plus élevée et recevra une notification par courriel ou *push* (à condition que cette fonction soit activée sur son appareil).

Si le statut de votre enchère change (qu'il s'agisse d'un ordre d'achat ou d'une enchère anticipée), vous recevrez des notifications par courriel et *push* (à condition que cette fonction soit activée sur votre appareil) avant le début de la vente aux enchères en salle. Le statut actualisé apparaîtra également sous l'onglet « My Bids » (*Mes Enchères*) dans la section « My Account » (*Mon Compte*), ainsi que sur la page en ligne de la Vente aux Enchères et la page en ligne du Lot (lorsque vous êtes connecté).

Veuillez placer vos enchères aussitôt que possible. En effet, en cas d'ordre d'achat de même niveau, le premier reçu par ordre chronologique prévaudra. Les enchérisseurs qui sont déclarés adjudicataires d'un lot en seront informés après la vente aux enchères.

Enchérir pendant la vente aux enchères en salle

Suite à la période permettant, le cas échéant, de porter des enchères en ligne, des enchères peuvent être placées pendant la vente aux enchères en salle, soit personnellement, soit par téléphone, soit en ligne par l'intermédiaire d'une Plateforme en Ligne.

La vitesse à laquelle une vente aux enchères progresse est variable mais en moyenne, 50 à 120 lots passent en vente par heure. Les paliers d'enchères sont, de manière générale, d'environ 10% de la précédente enchère.

Le placement d'enchères en ligne peut ne pas être disponible pour des Lots Premium.

Enchérir en personne

Si vous souhaitez enchérir en personne dans la salle lors de la vente aux enchères, vous devrez vous enregistrer et obtenir une raquette avant le début de la vente aux enchères en salle, soit par l'intermédiaire d'une Plateforme en Ligne, soit en contactant le service des enregistrements de raquettes. Alternativement, vous pouvez vous enregistrer pour une raquette lorsque vous entrez dans la salle. Vous devrez présenter une pièce d'identité. Si vous enchérissez pour la première fois, Sotheby's vous demandera également votre adresse, votre numéro de téléphone, votre courriel et votre signature pour pouvoir créer votre compte.

Si vous qui êtes déclaré adjudicataire d'un lot, veuillez vous assurer que votre raquette soit bien visible par le commissaire-priseur et que celui-ci annonce bien le numéro figurant sur votre raquette. Si vous avez le moindre doute quant au prix ou à l'acheteur, veuillez immédiatement attirer l'attention du commissaire-priseur sur ce point.

Tous les lots vendus seront facturés au nom et à l'adresse figurant sur le bordereau d'enregistrement de la raquette et ils ne peuvent pas être transmis à d'autres noms ou adresses.

Veuillez ne pas égarer votre raquette. En cas de perte, merci d'en informer immédiatement un des clercs de la vente.

A la fin de chaque vente aux enchères, vous voudrez bien restituer votre raquette au guichet des enregistrements.

Enchérir par téléphone

Dans certaines circonstances, pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 4 000 € nous offrons la possibilité d'enchérir par téléphone en direct, par l'intermédiaire d'un représentant de Sotheby's présent dans la salle. Étant donné que le nombre de lignes téléphoniques est limité, il est nécessaire de prendre des dispositions 24 heures au moins avant la vente pour obtenir ce service dans la mesure des disponibilités techniques. En outre, dans le souci d'assurer un service satisfaisant aux enchérisseurs, il vous est demandé de vous assurer que Sotheby's a bien reçu vos confirmations écrites de vos enchères téléphoniques au moins 24 heures avant la vente.Si vous enchérissez par téléphone, nous vous suggérons de donner un ordre d'achat maximum de sécurité, que nous pourrons exécuter en votre nom au cas où nous serions dans l'impossibilité de vous joindre. Veuillez consulter notre site Internet sothebys.com ou contacter le Département des Enchères à l'adresse suivante, bids.paris@sothebys.com, avant la vente pour prendre des arrangements ou pour toute question. Les enchères portées par téléphone sont acceptées uniquement à la discrétion de Sotheby's et aux risques de l'enchérisseur. Les appels peuvent aussi être enregistrés, à la discrétion de Sotheby's. En enchérissant par téléphone, les acheteurs potentiels consentent à cet enregistrement.

Enchérir en ligne pendant la vente aux enchères en salle

Si vous ne pouvez pas être présent dans la salle pendant la vente aux enchères, il se peut qu'il soit possible de placer des enchères directement en ligne au travers d'une Plateforme en Ligne. Pour tout renseignement concernant l'enregistrement pour enchérir au travers d'une Plateforme en Ligne, veuillez consulter notre site Internet sothebys.com

B. VENTES AUX ENCHÈRES EFFECTUÉES EXCLUSIVEMENT EN LIGNE

Une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne désigne une vente aux enchères qui est effectuée exclusivement au travers des Plateformes en Ligne.

Comment porter une enchère sur un lot dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne

Une vente aux enchères effectuée exclusivement au travers des Plateformes en Ligne peut progresser très rapidement. Les enchères concurrentes peuvent souvent monter très vite. Après avoir créé votre Compte Vérifié, vous pourrez enchérir sur un Lot en cliquant sur le bouton « *Place Bid* » (Placer une Enchère) qui apparaît au niveau du Lot sur la Plateforme en Ligne et en enregistrant votre offre de prix maximale. Si vous n'êtes pas encore connecté en tant que Titulaire d'un Compte Vérifié, le système vous demandera de le faire à ce moment-là. Il vous sera ensuite demandé de vérifier et de confirmer votre enchère maximale en cliquant sur le bouton « *Continue to Confirm Bid* » (Continuer pour Confirmer l'Enchère), afin que votre enchère soit définitive. Vous acceptez qu'en cliquant sur le bouton « *Continue to Confirm Bid* » (Continuer pour Confirmer l'Enchère), vous faites une offre qui vous engage et que pour augmenter votre enchère, il faut procéder comme indiqué au paragraphe « Suivez et augmentez vos enchères » ci-dessous.

Des enchères peuvent être placées par l'intermédiaire des Plateformes en Ligne depuis le début de la vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne jusqu'à ce que les enchères soient clôturées pour le lot considéré.

Vous pouvez enchérir au montant de l'enchère de départ affichée sur la Plateforme en Ligne ou au-dessus de ce montant. Vous pouvez également saisir une enchère maximale qui, une fois confirmée, sera automatiquement exécutée jusqu'à concurrence de cette valeur maximale prédéfinie en réponse à d'autres offres, en ce compris les offres placées par Sotheby's pour le compte du vendeur jusqu'au montant du prix de réserve (le cas échéant). Les offres placées par Sotheby's au nom du vendeur, jusqu'à concurrence du montant du prix de réserve, seront comptabilisées dans le nombre total d'enchères affiché sur la Plateforme en Ligne. L'enchère la plus élevée en cours sera visible par tous les enchérisseurs. En revanche, le niveau de votre enchère maximale et l'information selon laquelle votre enchère est (ou n'est pas) l'enchère la plus élevée au moment de la consultation ne pourront être vus que par vous, sauf si votre enchère est l'enchère la plus élevée en cours. Si le statut de votre enchère change, vous recevrez des notifications par courriel ou *push* (si vous avez installé l'application mobile Sotheby's App) et le statut mis à jour apparaîtra également sous l'onglet « *My Bids* » (Mes Enchères) dans la section« *My Account* » (Mon Compte) ainsi que sur la page en ligne de la Vente aux Enchères et la page en ligne du lot (lorsque vous êtes connecté).

Veuillez enregistrer votre enchère maximale (c'est-à-dire l'offre la plus élevée que vous êtes disposé à payer pour le lot). La Plateforme en Ligne placera alors des enchères par paliers pour votre compte jusqu'à concurrence de votre enchère maximale et aussi longtemps que votre enchère est la plus élevée. Sotheby's utilise des paliers d'enchères prédéterminés. Veuillez vous référer au lien « *bidding increments* » (paliers d'enchères), qui apparaît au niveau du lot sur la Plateforme en Ligne. Si deux enchères maximales de même niveau ont été enregistrées, celle qui a été enregistrée la première par ordre chronologique prévaudra.

Suivez et augmentez vos enchères

Si une enchère vient dépasser votre enchère maximale, vous en serez informé par un courriel qui contiendra un lien sur lequel vous pourrez cliquer si vous voulez augmenter votre enchère. Le nouveau statut de votre enchère sera également visible sous l'onglet « *My Bids* » (Mes Enchères) dans la section « *My Account* » (Mon Compte), ainsi que sur la page en ligne de la Vente aux Enchères et la page en ligne du Lot (lorsque vous êtes connecté). Nous vous recommandons de suivre les enchères que vous avez portées sur un ou plusieurs lots pendant toute la durée de la vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, pour vous assurer que votre enchère demeure la plus élevée jusqu'à la clôture de la vente. Pour mettre une enchère à jour, veuillez cliquer sur le bouton « *Continue to Confirm Bid* » (Continuer pour Confirmer une Enchère).

Si vous utilisez l'application mobile Sotheby's App, l'option « *Quick Bid* » (Enchère Rapide) peut également être utilisée pour placer une enchère, (i) soit en faisant glisser le bouton « *Quick Bid* » (Enchère Rapide) tout à droite de l'écran, (ii) soit en cliquant sur le bouton « *Quick Bid* » (Enchère Rapide) puis sur le bouton (« *Place Bid* » (Placer une Enchère).

Vous pouvez aussi utiliser les « *quick filters* » (filtres rapides) via la page en ligne de la Vente aux Enchères concernée, pour filtrer les lots selon vos intérêts, y compris selon vos enchères, tous les lots ou tous les lots dont les enchères sont ouvertes. Cette fonctionnalité vous permet de suivre les lots sur lesquels vous enchérissez (et notamment si vous enchérissez sur plusieurs lots dont l'heure de clôture est identique).

Clôture de la vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne

Pour chaque lot, une heure de clôture d'enchères est indiquée sur la page du Lot sur la Plateforme en Ligne. Il s'agit de l'heure à laquelle la vente du Lot est clôturée, sauf si une enchère est placée dans la minute qui précède l'heure de clôture d'enchères du lot. Dans ce cas, le temps de vente de ce Lot sera prolongé de 2 minutes à compter de la dernière enchère enregistrée, pour une période maximale de 2 heures. Cette prolongation du temps de vente d'un lot est sans incidence sur l'heure de clôture des enchères pour les lots suivants. Il en résulte que la chronologie des clôtures de vente des différents lots peut être différente de l'ordre numérique des lots.

Par exception à ce qui précède, les ventes aux enchères effectuées exclusivement en ligne de Vins et Spiritueux peuvent être clôturées par adjudication par un commissaire-priseur à l'heure indiquée sur le site Internet de Sotheby's. Lorsqu'une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne de Vins et Spiritueux est clôturée par adjudication par un commissaire-priseur, vous avez également la possibilité d'enchérir par téléphone. Veuillez contacter le Département des Enchères à l'adresse suivante, bids.paris@sothebys.com, pour plus d'informations. En cas d'enchères simultanées en ligne et par téléphone, les enchères effectuées par téléphone prévaudront sur les enchères en ligne.

À la clôture de chaque lot, vous recevrez des notifications par courriel et *push* indiquant si chacun des Lots sur lesquels vous avez enchéri vous a été adjugé ou pas. Le statut mis à jour de vos enchères s'affichera aussi sous l'onglet « *My Bids* » (Mes Enchères) dans la section « *My Account* » (Mon Compte), ainsi que sur la page en ligne de la Vente aux Enchères et la page en ligne du lot (lorsque vous êtes connecté).

C. GÉNÉRALITÉS

Parties intéressées

Lorsque des personnes ayant un intérêt direct ou indirect dans un lot peuvent enchérir sur le lot, par exemple le bénéficiaire ou l'exécuteur testamentaire de la succession qui vend le lot, un copropriétaire du lot ou une personne fournissant ou participant à une garantie pour le lot, Sotheby's avisera les enchérisseurs qu'une partie intéressée au lot peut enchérir sur le lot par un ou plusieurs des moyens suivants: la page en ligne du lot sera mise à jour pour inclure le symbole « parties intéressées », une notice sera ajoutée à la page en ligne de Sotheby's pour la vente aux enchères ou une annonce sera faite au début de la vente ou avant que le lot ne passe en vente, indiquant qu'une partie intéressée peut enchérir sur le lot. Dans certains cas, des parties intéressées peuvent avoir connaissance du prix de réserve.

Enchères portées par des employés de Sotheby's

Un employé de Sotheby's ne peut enchérir que s'il n'a pas connaissance du prix de réserve et qu'il agit en stricte conformité avec le règlement interne de Sotheby's sur les enchères portées par ses employés.

Droit de Préemption

L'État peut exercer un droit de préemption sur certaines catégories de biens proposés à la vente.

Dans le cadre d'une vente aux enchères publique en salle, l'État peut exercer le droit de préemption par déclaration du ministre chargé de la Culture aussitôt prononcée l'adjudication de l'objet mis en vente. L'État dispose d'un délai de 15 jours à compter de la vente aux enchères publiques pour confirmer l'exercice de son droit de préemption. En cas de confirmation, l'État est subrogé à l'Acheteur.

Dans le cadre d'une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne, la mise en œuvre de ce droit peut intervenir à l'issue de la vente. La préemption doit être confirmée dans les quatre (4) heures suivant la notification par Sotheby's, à la fin de la vente effectuée exclusivement en ligne, des informations requises (date et heure de fin de vente, description des lots vendus, prix d'adjudication des lots vendus). En cas de confirmation, l'État est subrogé à l'Acheteur.

Peuvent donner lieu à l'exercice du droit de préemption de l'État, les catégories de biens suivants :

(1) Objets archéologiques ayant plus de 100 ans d'âge provenant de fouilles et découvertes terrestres et sous-marines, de sites archéologiques ou de collections archéologiques ;

(2) Eléments de décor provenant du démembrement d'immeuble par destination ;

(3) Peintures, aquarelles, gouaches, pastels, dessins, collages, estampes, affiches et leurs matrices respectives ;

(4) Photographies positives ou négatives quel que soit leur support ou le nombre d'images sur ce support ;

(5) Œuvres cinématographiques et audiovisuelles ;

(6) Productions originales de l'art statuaire ou copies obtenues par le même procédé et fontes dont les tirages ont été exécutés sous le contrôle de l'artiste ou de ses ayants-droit et limités à un nombre inférieur ou égal à huit épreuves, plus quatre épreuves d'artistes, numérotées ;

(7) Œuvre d'art contemporain non comprise dans les catégories citées aux 3) à 6) ;

(8) Meubles et objets d'art décoratif ;

(9) Manuscrits, incunables, livres et autres documents imprimés ;

(10) Collections et spécimens provenant de collection de zoologie, de botanique, de minéralogie, d'anatomie ; collections et biens présentant un intérêt historique, paléontologique, ethnographique ou numismatique ;

(11) Moyens de transport ;

(12) Tout autre objet d'antiquité non compris dans les catégories citées aux 1) à 11).

3. PAIEMENT DES LOTS ADJUGÉS

Factures

Les Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs exigent que les acheteurs paient immédiatement pour leurs achats. Si un lot sur lequel vous avez enchéri vous est adjugé, vous recevrez une facture d'achat détaillant vos achats et comportant des instructions pour le paiement et l'approbation du paiement qui doit être reçu en fonds disponibles. Veuillez noter que nous nous réservons le droit de refuser des paiements n'émanant pas de la personne qui s'est enregistrée comme enchérisseur et qu'un tel paiement sera soumis à approbation.

L'adjudicataire d'un lot est tenu de payer, le cas échéant: la taxe locale de vente « *sales tax* » ou de consommation « *use tax* » et/ou la taxe sur la valeur ajoutée (la « TVA »), le droit de suite, la taxe à l'importation, les taxes douanières et tous frais de dédouanement applicables pour votre pays, par exemple la *U.S. Merchandise Processing Fee* et/ou les frais d'expédition (y compris le coût de l'assurance-transport). Veuillez vous référer aux Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs et notamment à l'Article 8 pour de plus amples informations.

Si, compte-tenu de votre adresse de livraison telle que confirmée, vous êtes éligible à un remboursement de la TVA, Sotheby's pourra, le cas échéant, établir une facture révisée.

Moyens de paiement

Votre paiement est dû immédiatement après la vente et doit être effectué par virement bancaire en euros. Les paiements par chèque en euros, en euros en espèces et par cartes de crédit/débit sont également acceptées sous réserve de certaines conditions indiquées ci-dessous.

Paiements en espèces

Les paiements en espèces peuvent être effectués en personne dans les locaux de Sotheby's France S.A.S. uniquement.

La loi française n'autorise les paiements en espèces par les particuliers et les professionnels que dans la limite de 1 000 € par vente. Toutefois, ce plafond est relevé à 15 000 € pour les particuliers qui n'ont pas leur résidence fiscale en France et qui n'agissent pas pour les besoins d'une activité professionnelle. Sotheby's aura toute discrétion pour apprécier les justificatifs de non-résidence fiscale ainsi que la preuve que l'acheteur n'agit pas dans le cadre de son activité professionnelle.

Sotheby's a pour politique de demander à tous les nouveaux clients et tous les acheteurs qui souhaitent effectuer un paiement en espèces de lui fournir: une preuve de leur identité (sous forme d'une pièce d'identité émise par un gouvernement et comportant une photographie, telle qu'un passeport, une carte d'identité ou un permis de conduire) ainsi qu'un justificatif de leur domicile permanent, sous forme d'une facture d'électricité ou similaire qui ne doit pas être datée de plus de trois mois (les factures de téléphone portable ne sont pas acceptées). Nous vous remercions de votre coopération.

Chèques

Les chèques en euros doivent être libellés à l'ordre de Sotheby's. Bien que les chèques libellés en euros par une banque française soient acceptés, nous vous informons que le bien ne sera pas délivré avant l'encaissement définitif du chèque.

Nous nous réservons le droit de vérifier la provenance des fonds reçus.

Transferts bancaires

Nos coordonnées bancaires figurent sur nos factures d'achat. Veuillez indiquer votre nom, votre numéro de compte auprès de Sotheby's et le numéro de votre facture d'achat dans vos instructions de paiement à votre banque. Veuillez noter que nous nous réservons le droit de refuser des paiements n'émanant pas de la personne enregistrée comme l'acquéreur et qu'un tel paiement sera soumis à approbation. Veuillez contacter notre Post Sale Services pour toutes questions concernant l'approbation du paiement.

Les transferts bancaires doivent être effectués en euros en faveur de :

HSBC Continental Europe

38, avenue Kléber

75116 Paris

Nom de compte : Sotheby's (France) S.A.S.

Numéro de compte : 30056 00050 00502497340 26

IBAN : FR 76 30056 00050 00502497340 26

Adresse swift : CCFRFRPP

Paiement par carte

Sotheby's accepte des paiements par carte de crédit ou de débit Visa, MasterCard, American Express et China Union Pay. Les paiements par carte ne peuvent pas dépasser 40 000 € par vente. Aucun frais administratif n'est prelevé pour les paiements par carte.

Toutes les cartes sont acceptées en personne dans les locaux de Sotheby's France S.A.S. à Paris, à l'adresse indiquée dans le catalogue. À l'exception de China Union Pay, les paiements par carte peuvent également être effectués : (a) en ligne sur http://www.sothebys.com/en/invoice-payment.html ; ou (b) via l'application Sotheby's.

Paiement en cybermonnaie

Pour les lots pouvant faire l'objet d'un paiement en cybermonnaie (comme indiqué par le symbole des paiements en cybermonnaie), les paiements effectués en cybermonnaie sont soumis aux conditions énoncées à l'Article 8(b) des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

Nouveaux Clients

Si vous avez ouvert un nouveau compte auprès de Sotheby's depuis le 1er décembre 2002 et ne nous avez pas encore remis les preuves d'identification requises, nous vous demanderons de nous présenter tout document permettant de nous assurer de votre identité avant de pouvoir vous remettre vos biens ou tout montant qui pourrait vous être dû. Nous pouvons aussi vous contacter pour vous demander une référence bancaire et/ou une provision. Veuillez nous fournir une preuve d'identité émise par un gouvernement et comportant une photographie, telle que votre passeport, votre carte d'identité ou votre permis de conduire et un justificatif de votre domicile permanent.

Post Sale Services

Notre Post Sale Services sera heureux de vous assister pour toutes questions concernant votre achat. Vous pouvez soit contacter le responsable du Post Sale Services pour la vente concernée, dont le nom apparaît sur la page en ligne de la vente (ou dans le catalogue de la vente) ou utiliser les coordonnées de contact qui suivent :

Tel : +33 (0)1 53 05 53 67

Courriel : FRpostsaleservices@sothebys.com

Du lundi au vendredi, 10h00 à 12h30 et de 14h00 à 18h00.

Horaires d'ouverture pour l'encaissement : du lundi au vendredi, de 10h00 à 12h30 et de 14h00 à 18h00.

4. ENLÈVEMENT / ENTREPOSAGE / EXPÉDITION / EXPORTATION DES LOTS

A. LOTS AUTRES QUE VINS ET SPIRITUEUX

Les petits objets peuvent normalement être retirés dans les locaux de Sotheby's à Paris, mais les objets volumineux peuvent être envoyés au garde-meubles de Sotheby's à Gennevilliers ou dans un garde-meubles tiers, chez Vulcan Art Services à Gennevilliers. Si vous avez un doute sur l'emplacement de vos achats, veuillez contacter le Post Sale Services avant l'enlèvement.

Sotheby's a pour politique de demander une pièce d'identité lors du retrait d'un lot. Les lots ne vous sont remis, à vous ou à votre représentant autorisé, qu'après que Sotheby's a reçu l'intégralité du paiement de la facture d'achat en fonds disponibles.

Nous demandons aux acheteurs d'organiser rapidement l'enlèvement de leurs achats car à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant la vente aux enchères, les lots qui n'ont pas été enlevés donneront lieu à des frais de manutention et d'entreposage. Des frais de transfert, d'entreposage et de manutention peuvent être perçus pour des lots non retirés. Il est rappelé aux acheteurs qu'après la vente aux enchères, Sotheby's décline toute responsabilité quant aux pertes et dommages que les lots pourraient subir à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant la date de la vente. Veuillez vous référer à l'Article 11 des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs.

Retraits dans les locaux de Sotheby's à Paris

Les lots ne vous seront remis, à vous ou à votre représentant autorisé, qu'une fois que Sotheby's a reçu l'intégralité du paiement de la facture d'achat en fonds disponibles et que tous frais de transfert, de manutention et d'entreposage et tous intérêts ont été acquittés, que vous nous avez remis une preuve adéquate de votre identité et que notre Post Sale Services a émis une note autorisant le retrait des lots.

Tous les lots achetés qui n'ont pas été retirés dans les 30 jours suivant la date de la vente seront soumis à des frais de manutention et de stockage aux taux indiqués ci-dessous.

Heures d'ouverture : Du lundi au vendredi, de 10h00 à 18h00.

Adresse : Sotheby's France S.AS., au 6 rue de Duras, 75008 Paris

Contact : Tel : +33 (0)1 53 05 53 67 – Courriel : FRpostsaleservices@sothebys.com

Retraits au garde-meubles de Sotheby's à Gennevilliers

Les lots ne vous seront remis, à vous ou à votre représentant autorisé, qu'une fois que Sotheby's a reçu l'intégralité du paiement de la facture d'achat en fonds disponibles et que tous frais de transfert, de manutention et d'entreposage et tous intérêts ont été acquittés, que vous nous avez remis une preuve adéquate de votre identité et que notre Post Sale Services a émis une note autorisant le retrait des lots.

Tous les lots achetés qui n'ont pas été retirés dans les 30 jours suivant la date de la vente seront soumis à des frais de manutention et de stockage aux taux indiqués ci-dessous.

Heures d'ouverture : Du lundi au vendredi, de 8h30 à 12h30 et de 13h30 à 17h30.

Adresse : Sotheby's France S.A.S., au Peripark, Bâtiment A5, 99-101 avenue Louis Roche, 92230 Gennevilliers.

Contact : Tel : +33 (0)1 53 05 53 67 - Courriel : FRpostsaleservices@sothebys.com

Retraits au garde-meubles de Vulcan Art Services

Les lots ne vous seront remis, à vous ou à votre représentant autorisé, qu'une fois que Sotheby's a reçu l'intégralité du paiement de la facture d'achat en fonds disponibles et que tous frais de transfert, de manutention et d'entreposage et tous intérêts ont été acquittés, que vous nous avez remis une preuve adéquate de votre identité et que notre Post Sale Services a émis une note autorisant le retrait des lots.

Les acheteurs doivent s'assurer que leur paiement a été approuvé avant l'enlèvement et qu'une note autorisant le retrait des lots a été transmise à Vulcan Art Services par notre Post Sale Services. Les acheteurs auxquels des délais de paiement ont été accordés peuvent récupérer leurs achats avant le paiement, bien qu'une note autorisant le retrait des lots soit toujours requise de la part de notre Post Sale Services, comme indiqué ci-dessus.

Tous les lots achetés qui n'ont pas été retirés dans les 30 jours suivant la date de la vente seront soumis à des frais de manutention et de stockage aux taux indiqués ci-dessous.

L'enlèvement au garde-meubles de Vulcan Art Services se fait uniquement sur rendez-vous à prendre sur le site Internet de Vulcan Art Services au lien suivant : https://www.vulcanfineart.com/booking/sothebys/?lang=en

Heures d'ouverture : Du lundi au vendredi, de 8h30 à 12h00 et de 14h00 à 17h00 (fermeture le vendredi à 16h00)

Adresse : Vulcan Art Services, 135, rue du Fossé Blanc, 92230 Gennevilliers

Contact : Tel : +33 (0)1 41 47 94 00

Frais d'entreposage

Tous les lots achetés qui n'ont pas été retirés dans les 30 jours suivant la date de la vente seront soumis à des frais de manutention et de stockage aux taux suivants :

- biens de petite taille (tels que bijoux, montres, livres et objets en céramique) : frais de manutention de 25 € par lot et frais d'entreposage de 2,50 € par jour et par lot.
- biens de taille moyenne (tels que la plupart des peintures et meubles de petit format) : frais de manutention de 35 € par lot et frais d'entreposage de 5 € par jour et par lot.
- biens de grande taille (biens dont la manutention ne peut être effectuée par une personne seule) : frais de manutention de 50 € par lot et frais d'entreposage de 10 € par jour et par lot.
- biens de taille exceptionnelle (tels que les sculptures monumentales) : frais de manutention de 100 € par lot et frais d'entreposage de 12 € par jour et par lot.

La taille du lot sera déterminée par Sotheby's au cas par cas (les exemples ci-dessus sont donnés à titre purement indicatif). Tous les frais sont soumis à la TVA, si applicable. Le paiement de ces frais devra être fait à l'ordre de Sotheby's auprès du Post Sale Services.

Pour les lots dont l'expédition est confiée à Sotheby's, les frais d'entreposage cesseront d'être facturés à compter de la réception du paiement à Sotheby's des frais de transport, après acceptation et signature du devis de transport.

Livraison.

Sotheby's offre un service d'expédition complet. Sauf en cas d'indication contraire dans le présent Guide, notre Département Shipping peut conseiller les acheteurs sur l'exportation et l'expédition de leurs biens et en arranger l'expédition.

Pour toute plus ample assistance, veuillez contacter le Post Sale Services : Du lundi au vendredi, 10h00 à 12h30 et de 14h00 à 18h00.

Tel : +33 (0) 1 53 05 53 67

Courriel : FRpostsaleservices@sothebys.com

Nous vous enverrons un devis de transport pour l'expédition de votre (vos) achat(s) et vous prierons de confirmer votre adresse de livraison. Nous pouvons inclure une assurance-transport dans votre devis de transport. Si le devis de transport est accepté, nous arrangerons l'expédition pour vous et les biens vous seront expédiés aussi vite que possible (et pour les ventes aux enchères effectuées exclusivement en ligne, trente (30) jours au plus tard suivant la date de clôture de la vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne au cours de laquelle ce lot a été adjugé, sauf report en raison de circonstances hors de notre contrôle, ou si nous avons passé d'autres accords avec vous), sous réserve que nous ayons reçu votre accord écrit avec les conditions du devis de transport et l'intégralité du paiement de la facture d'achat et des frais d'expédition, que tous les aspects financiers aient été réglés pour le lot et que toutes les licences ou certificats d'exportation ou d'importation éventuellement nécessaires aient été obtenus. L'expédition est effectuée aux frais de l'acheteur. Sotheby's se réserve le droit de facturer des frais administratifs pour l'organisation de l'expédition.

Les frais d'emballage et d'expédition définitifs peuvent différer du devis de transport initial, sans que cela n'ait aucun effet sur votre obligation de conclure l'achat et d'être responsable de toutes les dépenses, y compris lorsque vous n'avez pas demandé de devis de transport préalablement à la vente à Sotheby's ou que vous n'avez pas fourni toutes les informations nécessaires.

Tous les emballages dans lesquels un lot a été transporté doivent être ouverts à réception et l'état du lot doit être vérifié à ce moment-là. Tout problème doit être immédiatement notifié au contact indiqué dans votre devis de transport et/ou dans la documentation d'accompagnement.

Si vous décidez de charger un tiers de l'emballage et/ou de l'expédition d'un lot, Sotheby's ne sera en aucun cas responsable des actes ou omissions de ce tiers.

Informations supplémentaires concernant l'expédition et la livraison pour les ventes aux enchères effectuées exclusivement en ligne

Les informations pour les ventes effectuées exclusivement en ligne incluent un calculateur de frais d'expédition (*shipping costs calculator*) développé par Sotheby's pour vous permettre d'estimer combien pourrait vous coûter le transport du lot à votre adresse de livraison (incluant la TVA, les frais d'emballage et d'assurance-transport) si vous êtes déclaré adjudicataire du lot, de manière à ce que vous puissiez tenir compte de ces coûts lorsque vous décidez de l'enchère que vous voulez porter. Les frais d'assurance et de transport indiqués par le calculateur de frais d'expédition n'inclut pas l'impact de tout droit de suite applicable sur le prix d'achat total payable par l'acheteur pour un lot. L'estimation de frais d'expédition générée par le calculateur de frais d'expédition pourra différer du montant effectif des frais d'expédition indiqué dans le devis de transport (qui comprendra le montant de tout droit de suite applicable payable en relation avec le lot).

Veuillez noter que Sotheby's ne peut pas organiser de livraison aux destinations qualifiées de zones exclues par le calculateur de frais d'expédition disponible sur la Plateforme en Ligne (chaque zone exclue est une « Destination Indisponible »). Si vous demandez à faire livrer un lot à une Destination Indisponible, Sotheby's se réserve le droit de vous demander d'enlever le lot dans les locaux de Sotheby's à Paris ou au garde-meubles de Sotheby's à Gennevilliers ou au garde-meubles de Vulcan Art Services à Gennevilliers, selon le cas, ou de confier la livraison à un transporteur externe. L'impossibilité d'expédier un bien à une Destination Indisponible ne constitue pas un motif d'annuler la vente.

Exportation

L'exportation de tout lot depuis la France ou son importation dans un autre pays peuvent être conditionnés à l'obtention d'une ou plusieurs licence(s) d'exportation ou d'importation. L'acheteur est seul responsable d'obtenir toute licence d'importation ou d'exportation nécessaire. Il est rappelé aux acheteurs que tout lot acheté doit être payé immédiatement après la vente. Le refus d'une licence ou des retards dans l'obtention de la licence ne constituent pas un motif d'annuler la vente ni une justification pour un retard dans le paiement du montant total dû.

Les biens vendus seront délivrés à l'acheteur ou expédiés selon ses instructions écrites et à ses frais, dès l'accomplissement, le cas échéant, des formalités d'exportation nécessaires.

Une Autorisation de Sortie de l'Union européenne est nécessaire pour pouvoir exporter hors de l'Union européenne des biens culturels soumis à la réglementation de l'Union européenne sur l'exportation du patrimoine culturel (Règlement (CE) n°116/2009 du 18 décembre 2008).

Un Certificat pour un bien culturel est nécessaire pour déplacer, de la France à un autre État Membre de l'Union européenne, des biens culturels évalués à hauteur ou au-dessus de la limite applicable fixée par le Service des Musées de France. Si vous le souhaitez, Sotheby's pourra accomplir pour votre compte les formalités nécessaires à l'obtention de ce Certificat.

Un Certificat peut également s'avérer nécessaire pour exporter hors de l'Union européenne des biens culturels évalués à hauteur ou au-dessus de la limite applicable fixée par le Service des Musées de France mais au-dessous de la limite fixée par l'Union européenne.

On trouvera ci-après une sélection de certaines des catégories d'objets impliqués et une indication des limites au-dessus desquelles une Autorisation de Sortie de l'Union européenne ou un Certificat pour un bien culturel peut être requis :

- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 50 000 €.
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 30 000 €.
- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge (autres que les aquarelles, gouaches, pastels et dessins ci-dessus) 300 000 €.
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 100 000 €.
- Livres de plus de 50 ans d'âge (isolés ou par collection) 50 000 €.
- Moyens de transport de plus de 75 ans d'âge 50 000 €.
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales avec leurs matrices respectives ayant plus de 50 ans d'âge 20 000 €.
- Affiches originales et cartes postales, isolées et ayant plus de 50 ans d'âge ou en collection comportant des éléments de plus de 50 ans d'âge 20 000 €.
- Photographies, films et négatifs afférents ayant plus de 50 ans d'âge 25 000 €.
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de 100 ans d'âge 25 000 €.
- Incunables et manuscrits, y compris les lettres et documents autographes littéraires et artistiques, cartes géographiques, atlas, globes et partitions musicales (isolés ou en collection) ayant plus de 50 ans d'âge 3 000 €.
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge et monnaies antérieures à 1500, ne provenant pas directement de fouilles, découvertes ou sites archéologiques 3000 €.
- Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux ayant plus de 100 ans d'âge quelle que soit la valeur.
- Archives de toute nature et comportant des éléments, quel que soit le support, de plus de 50 ans d'âge, quelle que soit la valeur.
- Tout autre objet ancien (notamment les bijoux) ayant plus de 50 ans d'âge 100 000 €.

Veuillez noter que le décret n°2004-709 du 16 juillet 2004 modifiant le décret n°93-124 du 29 janvier 1993 indique que « pour la délivrance du certificat, l'annexe du décret prévoit, pour certaines catégories, des seuils de valeur différents selon qu'il s'agit d'une exportation à destination d'un autre Etat membre de la Communauté européenne ou d'une exportation à destination d'un Etat tiers.

Sotheby's attire votre attention sur le fait qu'à l'occasion de demandes de certificat de libre circulation, il se peut que l'autorité habilitée à délivrer les certificats manifeste son intention d'achat éventuel dans les conditions prévues par la loi.

Sotheby's vous recommande de conserver tous les documents concernant l'importation et l'exportation d'un lot, y compris les licences, dans la mesure où les autorités de certains pays peuvent en exiger la présentation.

Espèces menacées d'extinction

Les lots constitués de, ou incorporant (indépendamment du pourcentage, de l'âge ou de la valeur) de la matière végétale ou animale menacée ou protégée sont marqués du symbole ◉ dans le catalogue. Ces lots comprennent par exemple : l'ivoire d'éléphant (veuillez consulter également la notice supplémentaire importante ci-dessous), le crocodile, certains types de corail, l'écaille de tortue, le fanon de baleine, la corne de rhinocéros et le palissandre du Brésil. L'importation de ces lots dans certains pays peut être interdite ou peut nécessiter des licences et des certificats délivrés par les organismes compétents pour être exportés de certains pays et des licences et certificats supplémentaires pour être importés dans d'autres. Veuillez noter que la possibilité d'obtenir une licence ou un certificat d'exportation ne garantit pas la capacité d'obtenir une licence ou un certificat d'importation dans un autre pays, et inversement. Il incombe à l'acheteur de vérifier toutes les exigences réglementaires et de licence applicables relatives à l'importation et à l'exportation d'un lot contenant des espèces menacées d'extinction avant d'enchérir, et d'obtenir toutes les licences et certificats nécessaires à ses propres frais. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer ces lots, ou une saisie par un organisme gouvernemental, ne peut justifier un retard de paiement ou l'annulation d'une vente.

Ivoire d'éléphant

Les lots constitués d'ivoire d'éléphant ou incorporant de l'ivoire d'éléphant (indépendamment du pourcentage, de l'âge ou de la valeur) sont marqués du symbole ◉ dans le catalogue. Il existe d'importantes restrictions supplémentaires sur la circulation de l'ivoire d'éléphant, se traduisant par exemple par une interdiction totale de l'importation d'ivoire d'éléphant d'Afrique aux États-Unis d'Amérique, une interdiction presque totale de l'importation et de l'exportation depuis l'Union européenne et des exigences d'enregistrement spécifiques au Royaume-Uni. D'autres juridictions, telles que Hong Kong, ont également mis en place des restrictions. Il incombe à l'acheteur de vérifier toutes les exigences réglementaires et de licence applicables relatives à l'importation et à l'exportation d'un lot contenant de l'ivoire d'éléphant, d'obtenir les licences et certificats requis et d'organiser tous les tests, tels que ceux requis par le U.S. Fish and Wildlife Service pour l'importation aux États-Unis d'Amérique, à leurs propres frais. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer ces lots, ou une saisie par un organisme gouvernemental, ne peut justifier un retard de paiement ou l'annulation d'une vente.

Sanctions économiques

Les Etats-Unis, le Royaume-Uni et l'Union européenne imposent des sanctions économiques et commerciales sur certains pays étrangers, groupes ou organisations. Il peut exister des restrictions à l'importation aux Etats-Unis d'Amérique, au Royaume-Uni ou dans l'Union européenne de certains biens provenant de pays sanctionnés, notamment la Birmanie (Myanmar), Cuba, l'Iran, la Corée du Nord, le Soudan, la Syrie, la Russie et la Biélorussie. Le fait que l'acquéreur d'un bien ne puisse pas l'importer dans ces pays ou tout autre pays en raison de mesures de sanctions ou d'autres restrictions ne constitue en aucun cas une justification pour un retard de paiement ni un motif d'annuler la vente. Merci de bien vouloir vérifier avec le département compétent si vous avez des doutes concernant l'application à un lot des mesures restreignant l'importation ci-dessus ou de toutes autres restrictions à l'importation ou à l'exportation.

B. VINS ET SPIRITUEUX

Frais relatifs aux vins et spiritueux sous douane

Veuillez noter que l'entrepôt douanier peut facturer des frais administratifs pour le traitement des documents d'exportation des vins et spiritueux exportés sous douane. Ces frais sont à la charge exclusive de l'acheteur et constituent une affaire entre l'entrepôt douanier et l'acheteur ou son mandataire.

Remise des lots

La remise des lots à l'acheteur ne pourra être faite que sous réserve qu'une note autorisant le retrait des lots ait été émise par Sotheby's après réception de l'intégralité du paiement en fonds disponibles et que vous nous ayez remis une preuve adéquate de votre identité. La remise à l'acheteur d'une note autorisant le retrait des lots constitue une livraison par Sotheby's.

Enlèvement et Livraison

Sauf indication contraire par l'intermédiaire d'avis publiés sur les Plateformes en Ligne de Sotheby's, affichés en salle de vente ou d'annonces effectuées par le commissaire-priseur, les vins et spiritueux sont entreposés en France chez notre partenaire Hillebrand, à Beaune ou à Bordeaux.

La facture de Sotheby's précisera les modalités d'enlèvement et de transport du lot depuis son lieu d'entreposage chez notre partenaire Hillebrand. Sotheby's vous invitera à vous mettre en relation avec notre partenaire Hillebrand pour l'obtention d'un devis en vue du transport ou de l'exportation de vos biens et précisera les coordonnées de la personne à contacter dans la facture d'achat. Tous les coûts et frais d'emballage, de manutention et d'expédition (y compris tous les les frais d'assurance-transport) sont payables par l'acheteur à Hillebrand pour la fourniture de services de livraison du lot acheté à l'acheteur.

Pour toute plus ample assistance, veuillez contacter le Post Sale Services :

Tel : +33 (0)1 53 05 53 67

Email : FRpostsaleservices@sothebys.com

Du lundi au vendredi, de 10h00 à 12h30 et de 14h00 à 18h00.

Entreposage

Sotheby's entreposera gratuitement (dans ses propres locaux ou ailleurs) les lots achetés pendant trente jours à compter de la date de la vente. Si, a cette date, l'enlèvement n'a pas eu lieu ou si Sotheby's n'a pas reçu l'intégralité du paiement en fonds disponibles accompagné d'instructions de livraison valides, des frais d'entreposage serony facturés au taux de 10 € par lot et par mois. Aucun lot ne sera remis tant que tous les frais dûs n'auront pas été payés.

5. EXPLICATION DES SYMBOLES

□ Absence de prix de réserve

À moins que le symbole suivant en forme de case (□) ne soit indiqué, tous les lots inclus dans la vente sont proposés à la vente avec un prix de réserve. Le prix de réserve est le prix d'adjudication minimum confidentiel arrêté avec le vendeur et au-dessous duquel le lot ne peut être vendu. En général, le prix de réserve est fixé à un pourcentage de l'estimation basse. Ce prix ne pourra pas être fixé à un montant supérieur à l'estimation basse du lot. Si des lots inclus dans une vente sont proposés à la vente sans prix de réserve, ces lots sont indiqués par le symbole suivant, en forme de case (□). Si tous les lots inclus dans une vente sont proposés à la vente sans prix de réserve, une mention spéciale figurera dans le catalogue et ce symbole ne sera alors pas utilisé dans la description de chaque lot.

○ Propriété garantie

Un prix minimum lors d'une vente aux enchères ou d'un ensemble de ventes aux enchères a été garanti au vendeur des lots accompagnés de ce symbole. Cette garantie peut être émise par Sotheby's, ou conjointement par Sotheby's et un tiers. Sotheby's ainsi que tout tiers émettant une garantie conjointement avec Sotheby's retirent un avantage financier si un lot garanti est vendu et risquent de subir une perte si le lot demeure invendu. Un tiers qui est garant conjointement avec Sotheby's peut émettre un ordre d'achat irrévocable ou enchérir d'une autre manière sur le lot garanti. Si le symbole « propriété garantie » pour un lot n'est pas inclus dans la version sur papier ou en format PDF du catalogue (le cas échéant) de la vente aux enchères, une annonce indiquant que ce lot fait l'objet d'une garantie sera faite aux enchérisseurs par un ou plusieurs des moyens suivants: la page en ligne du lot sera mise à jour pour inclure le symbole « Propriété garantie », une mention sera ajoutée sur la page en ligne de Sotheby's pour la vente aux enchères, ou une annonce sera effectuée au début de la vente ou avant la vente du lot pour indiquer que le lot fait l'objet d'une garantie. Si tous les lots d'une vente sont garantis, une mention spéciale figurera dans le catalogue et ce symbole ne sera alors pas utilisé dans la description de chaque lot.

⋺ Ordre irrévocable

Ce symbole signifie que Sotheby's a reçu pour le lot un ordre d'achat irrévocable qui sera exécuté durant la vente à un montant garantissant que le lot se vendra. L'enchérisseur irrévocable reste libre d'enchérir au-dessus du montant de son ordre et il peut recevoir une rémunération fixe et/ou conditionnelle. Il peut arriver qu'un actionnaire de Sotheby's porte un ordre d'achat irrévocable. Si l'enchérisseur irrévocable est déclaré adjudicataire, toute rémunération fixe et/ou conditionnelle (selon ce qui est applicable) pour avoir placé l'ordre d'achat irrévocable peut être compensée avec son obligation de payer le prix d'achat total du lot, et le prix d'achat qui sera annoncé pour le lot n'inclut pas cette rémunération. Sotheby's peut parfois passer des accords pour des ordres irrévocables couvrant plusieurs lots. Dans ce cas, la rémunération versée par Sotheby's à l'enchérisseur irrévocable est appliquée au lot dont l'enchérisseur irrévocable n'est pas l'adjudicataire. Dans ces circonstances, la compensation totale en faveur de l'enchérisseur irrévocable ne dépassera pas la commission d'achat totale et les autres montants payés à Sotheby's pour tous les lots pour lesquels l'enchérisseur irrévocable n'est pas l'adjudicataire. Si un ordre irrévocable est passé après (le cas échéant) la date d'impression du catalogue ou de sa production en format PDF, une annonce sera faite aux enchérisseurs pour indiquer qu'il existe un ordre irrévocable sur le lot, par un ou plusieurs des moyens suivants : une mention du symbole « ordre irrévocable » sera ajoutée sur la page en ligne du lot, une notice sera ajoutée sur la page en ligne de Sotheby's pour la vente aux enchères ou une annonce sera faite avant le début de la vente ou avant la vente du lot, indiquant que celui-ci a fait l'objet d'un ordre irrévocable. Il peut arriver que Sotheby's ou une société affiliée financent l'enchérisseur irrévocable en lien avec l'ordre irrévocable. De plus, l'enchérisseur irrévocable peut parfois avoir connaissance du montant d'une garantie. Si l'enchérisseur irrévocable dispense des conseils à une personne en rapport avec le lot, Sotheby's exige qu'il divulgue ses intérêts financiers concernant la vente du lot. Si un agent vous conseille ou enchérit pour votre compte sur un lot faisant l'objet d'un ordre irrévocable, vous devez exiger que l'agent divulgue s'il a ou non des intérêts financiers dans la vente du lot.

⊻ Parties intéressées

Ce symbole signifie, pour les lots qu'il accompagne, que des personnes ayant un intérêt direct ou indirect dans la vente du lot, notamment (i) un bénéficiaire d'une succession qui vend le lot ou (ii) le copropriétaire d'un lot pourront enchérir sur le lot. Si la partie intéressée est l'adjudicataire, elle devra payer la totalité de la commission d'achat et de la commission de frais généraux. Dans certains cas, les personnes intéressées peuvent avoir connaissance du prix de réserve. Dans le cas où la participation d'une personne intéressée à la vente d'un lot n'est connue qu'après la date d'impression du catalogue de la vente ou de sa production en format PDF, une annonce sera faite aux enchérisseurs pour indiquer que des personnes intéressées pourront enchérir sur le lot, par un ou plusieurs des moyens suivants : la page en ligne du lot inclura le symbole « parties intéressées », une notice sera ajoutée sur la page en ligne de Sotheby's pour la vente aux enchères ou une annonce sera effectuée avant le début de la vente ou avant la vente du lot pour indiquer que des personnes intéressées pourront enchérir sur le lot.

⊕ Biens assujettis au droit de suite

L'acquisition d'un Lot marqué de ce symbole (⊕) est soumise au paiement du droit de suite, dont le montant représente un pourcentage du prix d'adjudication calculé comme suit, à condition que le prix d'adjudication soit égal ou supérieur à 750 euros :

Tranche du prix d'adjudication (en €)	Taux du droit de suite
De 0 à 50 000 €	4%
De 50 000,01 à 200 000 €	3%
De 200 000,01 à 350 000 €	1%
De 350 000,01 à 500 000 €	0,5%
Au-delà de 500 000 €	0,25%

Le montant du droit de suite dû résulte de la somme des montants calculés selon les tranches indiquées ci-dessus, et ne pourra excéder 12 500 euros pour chaque bien à chaque vente de celui-ci. Le montant maximum du droit de suite de 12 500 euros s'applique pour les biens adjugés à 2 millions d'euros et au-delà.

◉ Présence de matières restreignant l'importation ou l'exportation

Des lots accompagnés de ce symbole ont été identifiés, lors de leur cataloguage, comme contenant des matières organiques qui peuvent impliquer des restrictions sur l'importation ou l'exportation. Ces informations sont mises à la disposition des acheteurs uniquement pour leur convenance, mais l'absence de ce symbole ne garantit pas qu'il n'y ait pas de restrictions sur l'importation ou l'exportation d'un lot. Veuillez également vous référer au paragraphe « *Espèces Menacées* » dans le présent Guide ainsi qu'aux Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs. L'impossibilité d'un acheteur d'exporter ou d'importer un lot comportant ce symbole ne constitue pas une justification pour un retard de paiement ou un motif d'annuler la vente.

∏ Monumental

Des lots accompagnés de ce symbole peuvent, à notre avis, nécessiter une manutention ou des services d'expédition spéciaux en raison de leur taille ou d'autres attributs physiques. Il est conseillé aux acheteurs d'inspecter le lot et de contacter Sotheby's avant la vente afin de discuter de toutes exigences particulières pour l'expédition.

⚲ ✧ Lot Premium

Pour enchérir sur des « Lots Premium » (accompagnés du symbole ⚲ dans les catalogues papier imprimés ou du symbole ✧ sur la page en ligne du lot), il vous sera demandé de compléter une demande de pré-enregistrement pour Lots Premium. Vous devez faire en sorte que Sotheby's reçoive votre demande de pré-enregistrement au moins trois jours ouvrables avant la vente. Veuillez garder à l'esprit que nous ne sommes pas en mesure d'obtenir des références bancaires pendant les week-ends ou les jours fériés. La décision de Sotheby's d'accepter ou non une demande de préenregistrement est définitive. Si votre demande est acceptée, vous recevrez un numéro de raquette spécial. Si tous les lots du catalogue sont des « Lots Premium », une mention spéciale sera incluse à cet effet et le symbole ne sera pas utilisé pour chaque lot.

℧℧ Paiements en cybermonnaie

Ce symbole signifie qu'il est possible de payer en cybermonnaie pour l'achat du lot correspondant, selon les paramètres définis dans les Conditions Générales de

Vente applicables aux Acheteurs qui s'appliquent à la vente concernée et uniquement aux termes et selon les conditions qui y figurent à la date de la vente. Si vous souhaitez payer en cybermonnaie, veuillez consulter ces termes et conditions et contacter le Post Sale Services de Sotheby's pour de plus amples informations.

♦ Vins et spiritueux proposés à la vente sous douane disponibles en droits acquittés

Les lots marqués ♦ sont sous douane, disponibles en droits acquittés. Veuillez vous reporter à la section intitulée « *TVA et autres informations fiscales* » relatives aux vins et spiritueux pour plus d'informations sur ces lots.

◊ Vins et spiritueux proposés à la vente uniquement sous douane

Les lots marqués ◊ sont uniquement vendus sous douane. Veuillez vous référer à la section intitulée « *TVA et autres informations fiscales* » relatives aux vins et spiritueux pour de plus amples informations sur ces lots.

6. TVA ET AUTRES INFORMATIONS FISCALES

TVA

La Taxe sur la Valeur Ajoutée (« TVA ») peut être acquittée sur le prix d'adjudication et/ou la commission d'achat et la commission de frais généraux.

Les paragraphes suivants sont destinés à donner des conseils généraux aux acheteurs sur la TVA et certaines autres implications fiscales potentielles de l'achat d'un bien chez Sotheby's. Ces informations concernent les circonstances les plus habituelles et ne sont pas destinées à être exhaustives. Sotheby's n'est pas en mesure de vous fournir des conseils fiscaux et vous recommande d'obtenir des conseils fiscaux indépendants. Dans tous les cas, la législation fiscale applicable prévaut et les taux de TVA en vigueur le jour de la vente d'un lot seront les taux facturés, à l'exception des lots vendus en admission temporaire pour lesquels le taux applicable sera celui en vigueur au moment de l'enlèvement. Il convient de noter que, aux fins de la TVA uniquement, Sotheby's n'est généralement pas traitée comme un mandataire et que la plupart des biens sont vendus comme s'ils étaient la propriété de Sotheby's.

Dans les paragraphes suivants, la référence aux symboles de la TVA désigne les symboles situés à côté du numéro de lot ou des estimations préalables à la vente dans le catalogue (ou toute note modificative annoncée ou publiée en salle de vente ou sur les Plateformes en Ligne).

Biens sans symbole de TVA

Lorsqu'un bien n'est pas marqué par un symbole de TVA, Sotheby's peut utiliser le régime de la marge et la TVA ne sera normalement pas facturée sur le prix d'adjudication.

Sotheby's doit facturer la TVA sur la commission d'achat et la commission de frais généraux et facturera donc la TVA au taux standard (actuellement 20%) sur ces commissions. Ce montant fera partie de la commission d'achat et de la commission de frais généraux sur notre facture et ne sera pas mentionné séparément. Les livres sont soumis à la TVA à un taux réduit et, par conséquent, la TVA au taux réduit (actuellement 5,5 %) sera ajoutée à ces commissions.

Veuillez consulter la section « *REMBOURSEMENT DE TVA* » ci-dessous pour connaître les conditions à remplir pour que la TVA sur la commission d'achat et la commission de frais généraux puisse être remboursée.

Biens avec le symbole † (*single dagger*)

Ces biens seront vendus selon le régime normal de TVA et la TVA sera facturée (actuellement au taux de 20% ou de 5,5% pour les livres) sur le prix d'adjudication, la commission d'achat et la commission de frais généraux.

Veuillez consulter la section « *REMBOURSEMENT DE TVA* » ci-dessous pour connaître les conditions à remplir pour que la TVA appliquée au prix d'adjudication puisse être remboursée.

A moins que l'acheteur soit un professionnel qui exerce son activité hors de France, Sotheby's doit toujours facturer la TVA sur la commission d'achat et la commission de frais généraux pour ces lots et ne remboursera pas la TVA facturée.

Biens vendus avec le symbole ‡ (*double dagger*) ou Ω (oméga)

Ces biens ont été importés d'un pays tiers à l'Union européenne pour être vendus aux enchères en admission temporaire. Lorsque Sotheby's remet ces biens aux acheteurs dans l'Union européenne, l'acheteur devient l'importateur et doit payer la TVA à l'importation de Sotheby's aux taux suivants sur le prix d'adjudication :

‡ - le taux réduit

Ω - le taux standard

Vous devez également noter que le taux approprié sera celui en vigueur à la date d'enlèvement du bien chez Sotheby's et non celui en vigueur à la date d'une vente aux enchères en salle ou à la date de clôture d'une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne.

Ces lots seront facturés selon le régime de la marge. Sotheby's doit facturer la TVA sur la commission d'achat et la commission de frais généraux et facturera donc la TVA (actuellement au taux de 20% ou de 5,5% pour les livres) sur ces commissions. Ce montant fera partie de la commission d'achat et de la commission de frais généraux sur notre facture et ne sera pas mentionné séparément.

Sotheby's transférera tous les lots vendus en admission temporaire dans son entrepôt douanier immédiatement après la vente.

Les biens avec le symbole ♦ (Vins et spiritueux proposés à la vente sous douane disponibles en droits acquittés)

Ces biens sont sous douane. L'acheteur a le choix entre une vente sous douane (la vente se faisant sous douane) ou une vente en droits acquittés. Les enchères se font au prix sous douane.

Si l'acheteur récupère le bien sous douane, la TVA ne sera pas facturée sur le prix d'adjudication. La TVA sera facturée au taux standard sur la commission d'achat et la commission de frais généraux.

Si l'acheteur récupère le bien en droits acquittés, outre la TVA au taux standard sur la commission d'achat et la commission de frais généraux, l'acheteur devra payer les droits de douane, la TVA sur le prix d'adjudication et tous autres droits et taxes applicables, dont les montants seront portés sur la facture d'achat. Sauf demande expresse contraire de leur part, les résidents dans un État membre de l'Union européenne recevront une facture en droits acquittés.

Si l'acheteur récupère le bien sous douane, il devra organiser l'enlèvement du lot soit par un transporteur habilité à effectuer des mouvements sous douane, soit par un entrepôt douanier enregistré si les vins et spiritueux restent dans l'Union européenne. L'acheteur sera responsable du dédouanement et de la livraison, du paiement des droits et taxes et de tous autres frais pouvant s'appliquer à compter de la date de la vente.

Si l'acheteur récupère le bien en droits acquittés, lorsque Sotheby's remet le bien à un acheteur de l'Union européenne, l'acheteur doit payer à Sotheby's les droits de douane au taux actuel et la TVA à l'importation au taux standard sur le prix d'adjudication plus tous autres droits qui ne peuvent être remboursés par Sotheby's. La TVA sera facturée au taux standard sur la commission d'achat et la commission de frais généraux.

TVA - Il est rappelé aux acheteurs établis dans l'Union européenne qui sont assujettis à la TVA que la facture en droits acquittés établie par Sotheby's ne leur permettra pas de récupérer la TVA ainsi payée. Pour pouvoir récupérer la TVA, ces acheteurs doivent acquérir les lots sous douane et procéder eux-mêmes au dédouanement en leur nom propre et avec leur numéro de TVA.

Tous les acheteurs professionnels établis en dehors de l'Union européenne doivent se référer à la section « *REMBOURSEMENT DE TVA* » pour savoir comment récupérer la TVA facturée sur la commission d'achat et la commission de frais généraux.

Les biens avec le symbole ◊ (Vins et spiritueux proposés à la vente uniquement sous douane)

Ces lots seront vendus uniquement sous douane. La TVA ne sera pas facturée sur le prix d'adjudication. La TVA sera facturée au taux standard sur la commission d'achat et la commission de frais généraux.

Les vins et spiritueux seront transferés sous douane à l'acheteur lors du paiement. Sotheby's n'offre pas la possibilité de dédouaner les vins et spiritueux sous douane. La livraison n'est pas disponible.

Tous les acheteurs professionnels établis en dehors de l'Union européenne doivent se référer à la section « *REMBOURSEMENT DE TVA* » pour savoir comment récupérer la TVA facturée sur la commission d'achat et la commission de frais généraux.

REMBOURSEMENTS DE TVA

Dans certaines circonstances, la TVA peut être remboursée à condition que Sotheby's reçoive les documents d'exportation appropriés dans les delais indiqués dans les paragraphes suivants.

A. Exportations hors de l'Union européenne

Biens sans symbole de TVA

Le montant tenant lieu de TVA facturé sur la commission d'achat et la commission de frais généraux peut être remboursé à condition que l'acheteur réside en dehors de France et que le bien soit exporté de l'Union européenne dans les 3 mois suivant la vente.

Lorsqu'un acheteur résidant en dehors de France organise sa propre exportation, l'acheteur doit fournir à Sotheby's la preuve que le bien a été exporté vers un pays en dehors de l'Union européenne dans les 3 mois suivant la vente (sous la forme d'une copie de la documentation d'exportation tamponnée par les agents des douanes, sur laquelle Sotheby's figure dans la case 44 selon les modalités prévues par la « Note aux opérateurs » de la Direction générale des Douanes et droits indirects du 24 juillet 2017, visé par les douanes au recto et au verso).

Biens avec le symbole † (single dagger)

La TVA facturée sur le prix d'adjudication, la commission d'achat et la commission de frais généraux peut être remboursée à condition que l'acheteur réside hors de France et que le bien soit exporté hors de l'Union européenne dans les 3 mois suivant la vente.

Lorsqu'un acheteur résidant en dehors de France organise sa propre exportation, l'acheteur doit fournir à Sotheby's la preuve que le bien a été exporté vers un pays en dehors de l'Union européenne dans les 3 mois suivant la vente (sous la forme d'une copie de la documentation d'exportation tamponnée par les agents des douanes, sur laquelle Sotheby's figure dans la case 44 selon les modalités prévues par la « Note aux opérateurs » de la Direction générale des Douanes et droits indirects du 24 juillet 2017, visé par les douanes au recto et au verso).

Lots en admission temporaire - Biens avec un symbole ‡ (double dagger) ou Ω (oméga)

Pour les biens vendus en admission temporaire, la TVA facturée sur le prix d'adjudication peut être remboursée si le bien est exporté vers un lieu situé en dehors de l'Union européenne. La TVA facturée sur la commission d'achat et la commission de frais généraux dans le cadre du régime de la marge est également remboursable à l'exportation hors de l'Union européenne.

Tout bien en admission temporaire en France sera soumis au dédouanement à l'arrivée (paiement de la TVA, des droits et taxes) lors de la relâche du bien. Tout bien en admission temporaire en France acheté par un non-résident de l'Union européenne fera l'objet d'une mise à la consommation (paiement de la TVA, droits et taxes) dès lors que le bien aura été enlevé. Toutefois, si Sotheby's est informée par écrit préalablement à la relâche du bien, que le bien en admission temporaire va faire l'objet d'une réexportation et que les documents douaniers français sont retournés visés (sous la forme d'une copie de la documentation d'exportation tamponnée par les agents des douanes, sur laquelle Sotheby's figure dans la case 44 selon les modalités prévues par la « Note aux opérateurs » de la Direction générale des Douanes et droits indirects du 24 juillet 2017, visé par les douanes au recto et au verso) à Sotheby's dans les 3 mois après la vente, la TVA, les droits et taxes pourront être remboursés à un acheteur exportant en dehors de l'Union européenne. Passé ce délai de 3 mois, aucun remboursement ne sera possible.

Remboursement de TVA aux acheteurs professionnels établis en dehors de l'Union européenne – Biens avec le symbole ♦ ou ◊

Lorsque les vins et spiritueux sont proposés à la vente sous douane, la seule façon d'éviter de payer la TVA française sur le prix d'adjudication est d'exporter les vins ou spiritueux sous douane. La TVA sur la commission d'achat et la commission de frais généraux peut être remboursable à l'exportation (si elle est facturée).

Dans chacune des situations ci-dessus, lorsque les conditions appropriées sont remplies, aucune TVA ne sera facturée si, au moment de ou préalablement à la facturation, l'acheteur donne instruction à Sotheby's d'exporter le bien hors de l'Union européenne. Si une telle instruction est reçue après le paiement, un remboursement du montant de la TVA sera effectué. Si un acheteur décide ultérieurement de ne pas utiliser les services d'expédition de Sotheby's, une facture révisée sera établie pour toute TVA frais de douane applicables.

Lorsque l'acheteur transporte lui-même ses achats depuis l'Union européenne ou utilise les services d'un autre transporteur, Sotheby's facturera le montant de la TVA due à titre de provision et le remboursera si le lot a été exporté dans les 3 mois suivant la date de la vente et si les conditions suivantes sont remplies.

B. Livraisons intracommunautaires

La TVA locale et/ou la TVA à l'importation facturée, le cas échéant, sur le prix d'adjudication, la commission d'achat et la commission de frais généraux peut être remboursée aux acheteurs professionnels immatriculés à la TVA dans d'autres pays de l'Union européenne que la France, à condition que le bien soit expédié de France vers un autre pays de l'Union européenne dans un delai d'un mois apres la vente. L'acheteur doit fournir à Sotheby's :

- le numéro d'immatriculation à la TVA intracommunautaire de l'acheteur,

- la preuve d'expédition appropriée pour le bien, et

- une déclaration de livraison intracommunautaire signée pour les professionnels de l'Union européenne.

Pour éviter toute ambiguïté, Sotheby's n'est pas en mesure de rembourser la TVA facturée sur les ventes effectuées à des résidents français.

PREUVE D'EXPORTATION REQUISE

Pour les lots vendus sous le regime de la marge (sans symbole de TVA) ou le régime normal de TVA (symbole **†**), Sotheby's doit recevoir les documents justificatifs appropriés attestant de l'exportation hors de l'Union européenne.

Pour les lots vendus sous le régime de l'admission temporaire (symboles **‡** ou **Ω**), et transférés ultérieurement dans l'entrepôt douanier de Sotheby's (sous douane), les lots doivent être expédiés comme décrit ci-dessus dans la section intitulée « Biens vendus avec le symbole ‡ (*double dagger*) ou Ω (oméga) ».

Le remboursement de la TVA sera traité une fois que les documents appropriés auront été fournis à Sotheby's.

Les acheteurs ayant l'intention d'exporter, de réparer, de restaurer ou de modifier des lots vendus sous admission temporaire (symboles **‡** ou **Ω**) et donc transférés dans l'entrepôt sous douane après la vente doivent en informer le département Shipping avant l'enlèvement. À defaut, la TVA à l'importation pourrait devenir immédiatement exigible et Sotheby's ne serait pas en mesure de rembourser la TVA facturée sur la provision.

SALES TAX ET USE TAX

Les acheteurs sont informés que des taxes locales de vente (*Sales Tax*) ou de consommation (*Use Tax*) sont susceptibles de s'appliquer lors de l'importation de leurs achats (à titre d'exemple, une *Use Tax* est susceptible d'être due lorsque des biens sont importés dans certains états américains). Les acheteurs sont tenus de se renseigner par leurs propres moyens sur ces taxes locales.

Dans le cas où Sotheby's procède, pour le compte d'un acheteur dans une de ses ventes, à la livraison d'un bien à destination d'un état dans lequel Sotheby's est enregistrée aux fins de collecter des *Sales Taxes*, Sotheby's est tenue de collecter et de remettre à l'état concerné la *Sales Tax/Use Tax* applicable sur le prix d'achat total de ces biens (y compris le prix d'adjudication, la commission d'achat, la commission de frais généraux et tous les frais de transport et d'assurance applicables), quels que soient le pays de résidence ou la nationalité de l'acheteur. Lorsque l'acheteur a fourni à Sotheby's, avant la remise du bien, un certificat d'exonération valable pour les biens destinés à la revente (*Resale Exemption Certificate*), la *Sale Tax/Use Tax* ne sera pas prélevée.

Nous recommandons aux clients qui souhaitent fournir des documents relatifs à la revente ou à l'exonération de taxe de leurs achats et/ou aux clients qui souhaitent que les lots qu'ils ont achetés soient expédiés aux Etats-Unis d'Amérique par Sotheby's, de contacter le Post Sale Services.

7. GLOSSAIRE ET INFORMATIONS SUPPLÉMENTAIRES À PROPOS DE CERTAINS GENRES DE BIENS

A. GLOSSAIRE DES TERMES

(i) Pour la convenance de nos clients, nous incluons le glossaire suivant, qui inclut la définition de certains mots utilisés dans nos catalogues Sotheby's. Toute déclaration concernant la paternité, l'attribution, l'origine, la date, l'âge, la provenance et l'état est une déclaration d'opinion et ne doit pas être considérée comme une déclaration de fait. Veuillez lire attentivement les termes des Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs, en particulier l'Article 3 (« Les Lots ») et l'Article 15 (« Garantie d'Authenticité »).

GIOVANNI BELLINI

A notre avis, il s'agit d'une œuvre de l'artiste. Lorsque le(s) prénom(s) est (sont) inconnu(s), des astérisques suivis du nom de l'artiste, précédés ou non d'une initiale, indiquent que, à notre avis, l'œuvre est de l'artiste mentionné. Le même effet s'attache à l'emploi du terme « par » ou « de » suivie de la désignation de l'auteur.

ATTRIBUÉ À GIOVANNI BELLINI

A notre avis, l'œuvre a été exécutée pendant la période de production de l'artiste mentionné et des présomptions sérieuses désignent celui-ci comme l'auteur vraisemblable, cependant la certitude est moindre que dans la précédente catégorie.

ATELIER DE GIOVANNI BELLINI

A notre avis, il s'agit d'une œuvre exécutée par une main inconnue de l'atelier ou sous la direction de l'artiste.

ENTOURAGE DE GIOVANNI BELLINI

A notre avis, il s'agit d'une œuvre d'une main non encore identifiée, distincte de celle de l'artiste mentionné mais proche de lui, sans être nécessairement un élève.

SUIVEUR DE GIOVANNI BELLINI

A notre avis, il s'agit d'une œuvre d'un artiste travaillant dans le style de l'artiste, contemporain ou proche de son époque, mais pas nécessairement son élève.

DANS LE GOUT DE OU A LA MANIERE DE GIOVANNI BELLINI

A notre avis, il s'agit d'une œuvre dans le style de l'artiste mais exécuté à une date postérieure à la période d'activité de l'artiste.

D'APRÈS GIOVANNI BELLINI

A notre avis, il s'agit d'une copie, qu'elle qu'en soit la date, d'une œuvre connue de l'artiste.

(ii) Le terme signé et/ou daté et/ou inscrit signifie qu'à notre avis la signature et/ou la date et/ou l'inscription sont de la main de l'artiste.

(iii) Le terme porte une signature et/ou une date et/ou une inscription signifie qu'à notre avis la signature et/ou la date et/ou l'inscription ont été portées par une autre main que celle de l'artiste.

(iv) Les dimensions sont données dans l'ordre suivant : la hauteur précède la largeur.

B. VINS ET SPIRITUEUX

Veuillez vous reporter à la page des détails de la vente aux enchères de Vins et Spiritueux concernée sur le site Internet de Sotheby's pour obtenir des informations sur les niveaux et les formats des bouteilles.

C. JOAILLERIE

Pour la commodité de nos clients, nous incluons le glossaire suivant qui comprend les définitions de certains termes utilisés dans la description des lots de ventes de Joaillerie dans nos catalogues. Veuillez lire attentivement les conditions de la Garantie d'Authenticité énoncées à l'Article 15.

NOM DU JOAILLIER

Lorsque le nom du joaillier apparaît dans la description du catalogue, cela signifie que, de l'avis de Sotheby's, le bijou est de ce joaillier, même s'il n'est pas signé.

MONTÉ PAR

Lorsque nous indiquons "Monté par ______", dans la description du catalogue, cela signifie que, de l'avis de Sotheby's, la ou les pierres précieuse(s) a (ont) été fournie(s) par le client qui a commandé le bijou et non par le joaillier, lequel n'a réalisé que le montage.

POIDS DES PIERRES PRÉCIEUSES

Lorsque nous imprimons des poids pour les pierres précieuses dans le catalogue et les faisons précéder des mots « *stated to be* », « environ » ou « approximativement », les poids ne sont pas garantis par Sotheby's. Il est rappelé aux acheteurs potentiels que tous les lots sont vendus tels quels, dans l'état où ils sont vus.

PURETÉ DES DIAMANTS (*DIAMOND CLARITY)*

La pureté des diamants est établie selon une échelle de graduation qui décrit la quantité d'impuretés présentes dans un diamant. Toute mesure de pureté est effectuée avec un grossissement de 10x. Plus il y a d'impuretés dans un diamant, plus le prix au carat diminue.

IF (*INTERNALLY FLAWLESS*)

Absence d'inclusions et uniquement des imperfections négligeables.

VVS1 AND VVS2 (*VERY VERY SLIGHT INCLUSION*)

Minuscule(s) inclusion(s) extrêmement difficile(s) à déceler, uniquement visible(s) à l'arrière de la pierre ; ou suffisamment petite(s) et superficielle(s) pour être facilement enlevée(s) au repolissage.

VS1 AND VS2 (*MINOR INCLUSIONS*)

Très petites inclusions difficile(s) à voir pour un oeil non exercé.

SI1 and SI2 (*NOTICEABLE INCLUSIONS*)

Inclusions facilement (SI1) ou très facilement (SI2) visible(s) avec une loupe de 10x. Une fois localisées avec une loupe de 10x, ces inclusions peuvent parfois se voir à l'oeil nu.

I1, I2, I3 (*OBVIOUS INCLUSIONS*)

Inclusions visibles à l'oeil nu, sans que le recours à une loupe soit nécessaire, sur le côté face de la pierre. En grade I3, elles peuvent constituer une menace pour la durabilité du diamant.

TAILLES DES BAGUES

métrique France	Anglais	Américain /Japon	
37.8252	—	A	½
38.4237	—	A½	¾
39.0222	—	B	1
39.6207	—	B½	1¼
40.2192	—	C	1½
40.8177	—	C½	1¾
41.4162	1	D	2º
42.0147	2	D½	2¼
42.6132	—	E	2½
43.2117	3	E½	2¾
43.8102	4	F	3
44.4087	—	F½	3¼
45.0072	5	G	3½
45.6057	—	G½	3¾
46.2042	6	H	4
46.8027	—	H½	4¼
47.4012	7	I	4½
47.9997	8	I½	4¾
48.5982	—	J	5
49.1967	9	J½	5¼
49.7952	10	K	5½
50.3937	—	K½	5¾
50.9922	11	L	6
51.5907	—	L½	6¼

52.1892	12	M	6½
52.7877	13	M½	6¾
53.4660	—	N	7
54.1044	14	N½	7¼
54.7428	15	O	7½
55.3812	—	O½	7¾
56.0196	16	P	8
56.6580	—	P½	8¼
57.2964	17	Q	8½
57.9348	18	Q½	8¾
58.5732	—	R	9
59.2116	19	R½	9¼
59.8500	20	S	9½
60.4884	—	S½	9¾
61.1268	21	T	10
61.7652	22	T½	10¼
62.4026	—	U	10½
63.0420	23	U½	10¾
63.6804	24	V	11
64.3188	—	V½	11¼
64.8774	25	W	11½
65.4759	—	W½	11¾
66.0744	26	X	12
66.6729	—	X½	12¼
67.2714	—	Y	12½
67.8699	—	Y½	12¾
68.4684	—	Z	13

ECHELLE DE GRADUATION DE COULEUR DU DIAMANT *(COLOUR GRADING)*

L'échelle de graduation de couleur suit une hiérarchie qui analyse la blancheur ou l'absence d'une seconde couleur dans un diamant incolore ou quasiment incolore. Un diamant qui se trouve au grade le plus élevé apparaît incolore ; plus on descend dans l'échelle, plus le diamant a une teinte jaunâtre ou brunâtre.

GIA - D, E, F

Les grades de couleur les plus élevés, D, E, F, se réfèrent à un diamant qui apparaît incolore lorsqu'il est placé sur un fond blanc.

GIA - G, H, I

Les diamants de grades G, H, I sont presque incolores mais il y a une légère trace de couleur qui est perceptible à l'oeil d'un expert. Des pierres de 0.50 ct ou moins apparaîtront incolores.

GIA - J, K, L

Des diamants de grades J, K, L comportent de nettes traces de couleur. Les petites pierres de cette catégorie apparaissent incolores du côté face lorsqu'elles sont montées, mais les pierres plus larges sont teintées.

GIA - M - Z

Des diamants de grades M-Z présentent une teinte jaunâtre visible même pour un oeil non exercé.

FANCY COLOURS

GIA Z+

Le grade de couleur Z+ indique que le diamant a une couleur de qualité supérieure (*fancy*) et qu'il est de ce fait soumis à une tranche de prix différente.

8. AVIS IMPORTANTS

ESTIMATIONS DANS D'AUTRES DEVISES QUE L'EURO

Pour la commodité des acheteurs potentiels, les estimations peuvent être publiées (dans le catalogue papier imprimé ou en ligne) dans d'autres devises que l'euro.

Ces chiffres sont fournis à titre indicatif uniquement et toutes les enchères sont effectuées en euros. Tous les taux de change sont des approximations au regard des actualisations, ils peuvent avoir été arrondis et ils ne doivent pas être considérés comme le montant précis qui figurera sur votre facture d'achat. Sotheby's n'assume aucune responsabilité pour toute erreur ou omission dans tout montant indiqué en devises étrangères.

Il est recommandé aux acheteurs de vérifier les taux de change les plus récents avant d'enchérir.

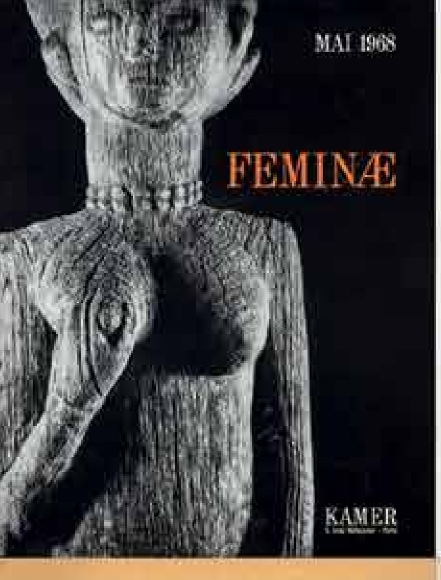
Le paiement des achats est dû en euros. Toutefois, nous accepterons un montant équivalent dans une autre devise (exceptés les ringgits malaisiens, les nouveaux dollars taïwanais, les won coréens et les renminbi/yuan chinois) au taux en vigueur le jour où le paiement est reçu en fonds disponibles.

Les vendeurs sont payés dans la devise de la vente ou, sur demande, dans une autre devise, au taux en vigueur le jour où Sotheby's effectue le paiement.

Dernière Modification le 9 février 2023

ENGLISH VERSION OF THE CONDITIONS OF BUSINESS FOR BUYERS AVAILABLE AT SOTHEBYS.COM

NOTES

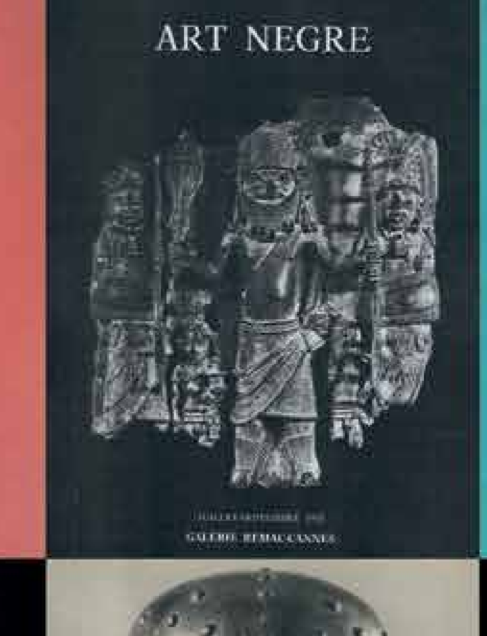

MAI 1968
FEMINÆ
KAMER


KAMER
INÉDITS D'AFRIQUE
JUIN 1970


HÉLÈNE KAMER
L'ART DE L'OBJET
OCTOBRE 1970

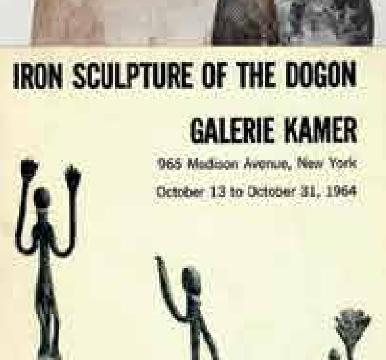

LUBA
ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE
CANNES 1967


PIERRE RESTANY
ESPACES
IMAGINAIRES
Éditions H. KAMER


ART NEGRE
GALERIE REMAC-CANNES


MAGNA GRECIA
GALERIE KAMER

PIERRE RESTANY
HUNDERTWASSER
Éditions H. KAMER


IRON SCULPTURE OF THE DOGON
GALERIE KAMER
965 Madison Avenue, New York
October 13 to October 31, 1964


ARTS D' OCÉANIE
GALERIE KAMER / PARIS

architectural sculpture of the solomon islands
ARTS DU CONGO

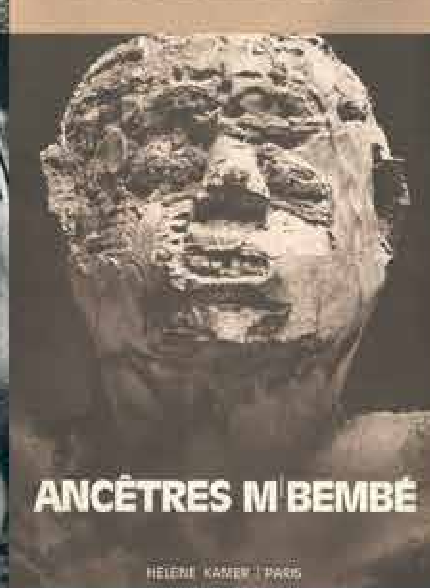

GUÉRÉ-WOBÉ-BÉTÉ
GALERIE HÉLÈNE KAMER

MEXIQUE
PRE-COLOMBIEN


new_york
paris
palm-beach
galleries



arts pré-colombiens
HÉLÈNE KAMER
ARTS DE TAÏWAN

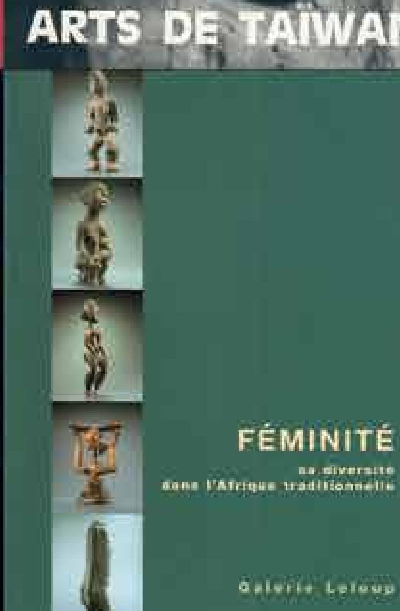

ANCÊTRES M'BEMBÉ
HÉLÈNE KAMER | PARIS


LES "DUEN-FUBARA"
HÉLÈNE KAMER - PARIS
KONGO
Galerie Leloup

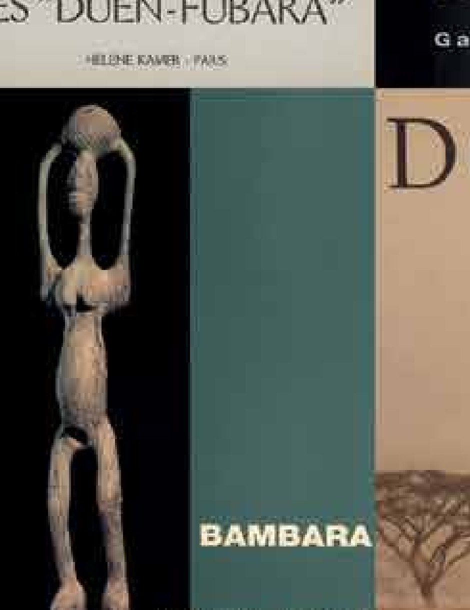

GABON
GALERIE LELOUP

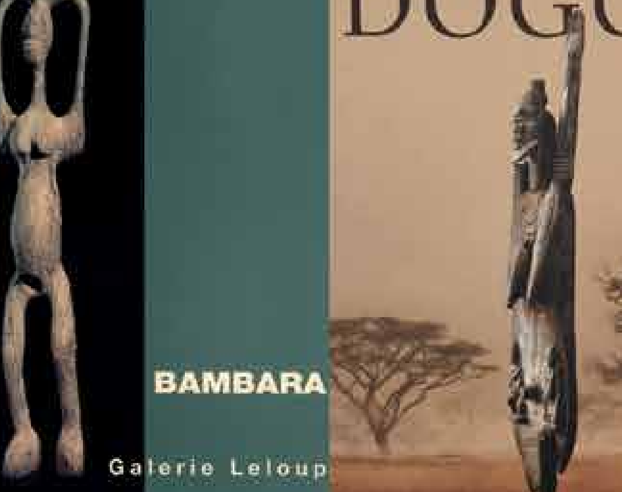

Terres cuites de la boucle du NIGER
Djenné et alentour

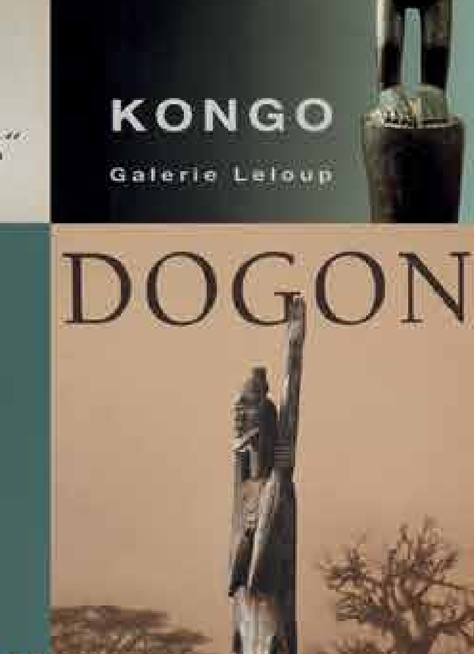
HELENE KAMER
MASQUES "ELEPHANT" IGBO
NIGERIA


FÉMINITÉ
sa diversité dans l'Afrique traditionnelle
Galerie Leloup




BAMBARA
Galerie Leloup




DOGON


BRONZES ET AUTRES ALLIAGES
FER NOIR


STATUAIRE
DOGON